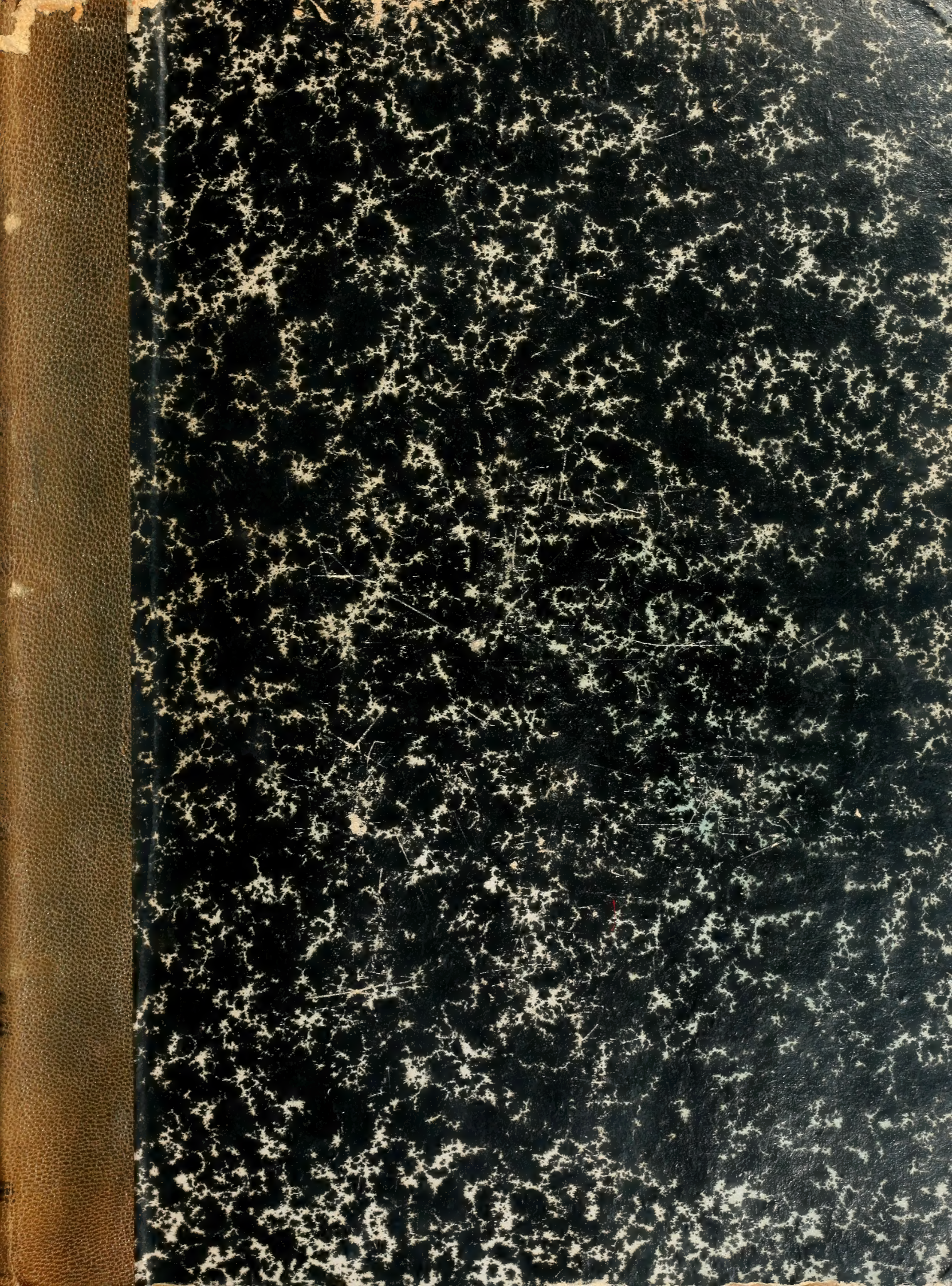
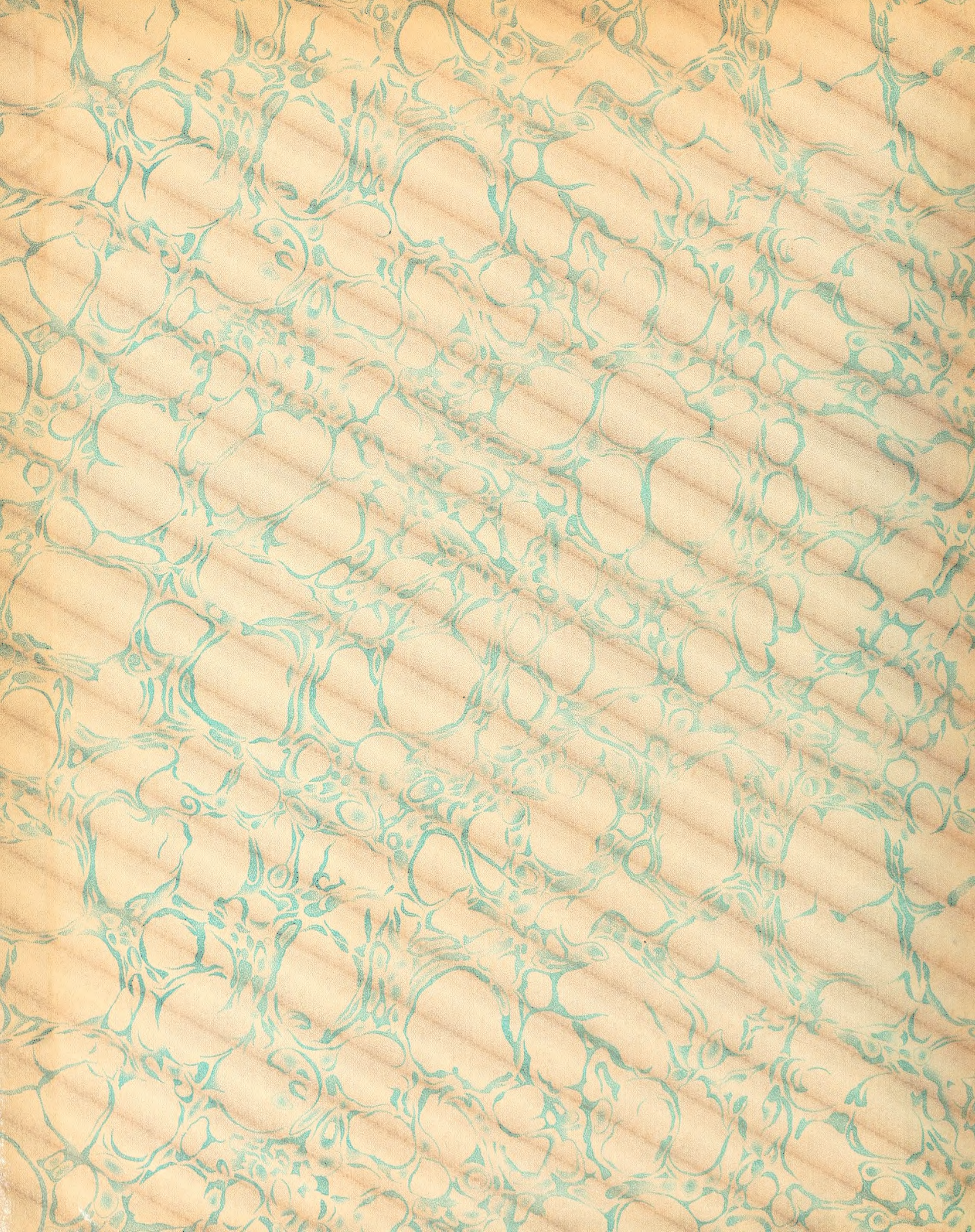
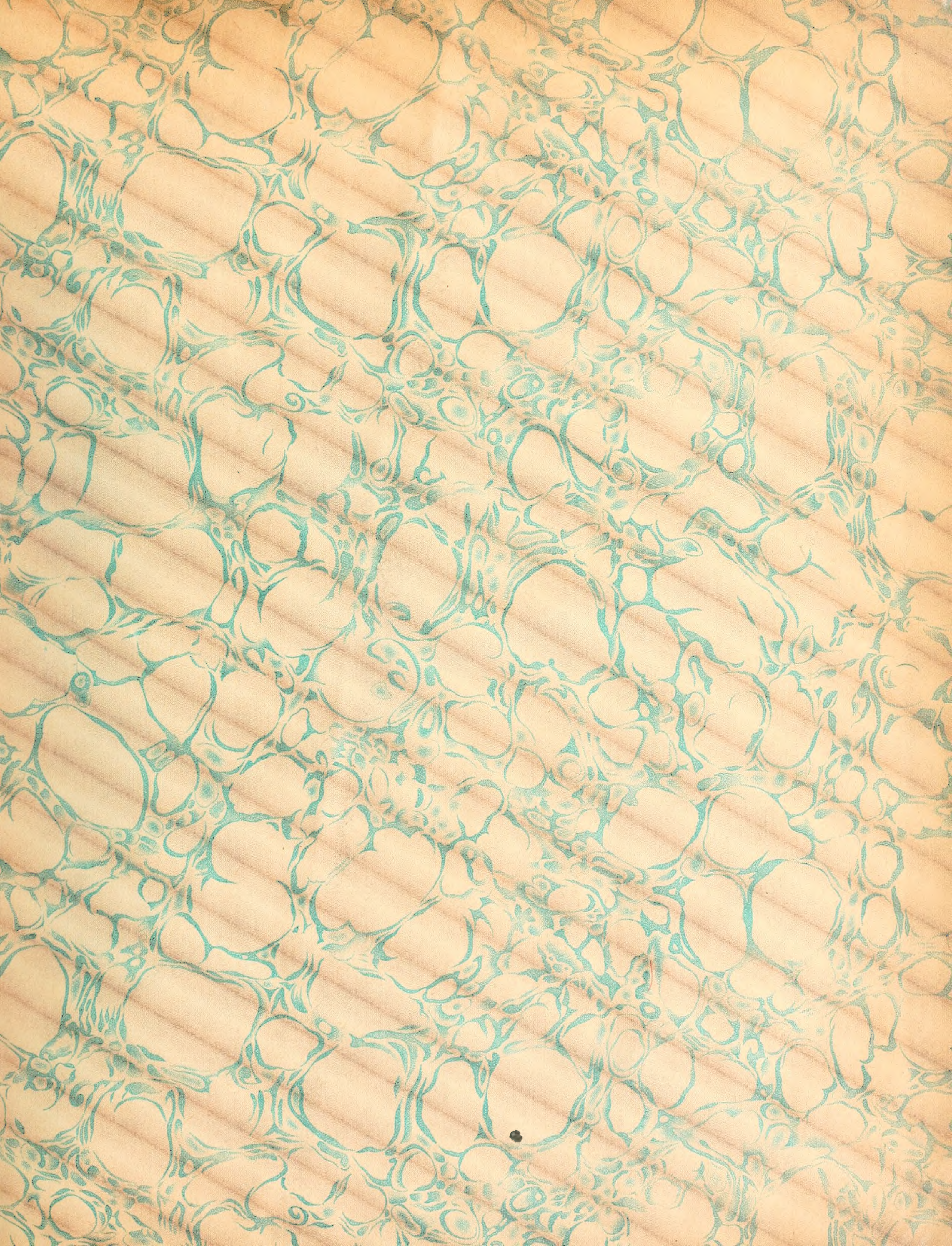






Il a été tiré de cet ouvrage sur papier pur fil des papeteries Lafuma à Voiron :

200 *exemplaires numérotés de* 1 *à* 200 *dans le format in-4° raisin, texte et hors-texte réimposés avec double état des planches en couleurs dont un avant la lettre sur papier de Rives; et dans chaque volume un frontispice en couleur dessiné spécialement pour ces exemplaires;*

1 000 *exemplaires numérotés de* 201 *à* 1 200 *dans le format in-4° carré, avec deux tirages des planches en couleurs dont un avant la lettre.*

HISTOIRE

DE LA

NATION FRANÇAISE

GABRIEL HANOTAUX
DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

HISTOIRE
DE LA
NATION FRANÇAISE

TOME XI

HISTOIRE DES ARTS

PAR

LOUIS GILLET

ILLUSTRATIONS DE RENÉ PIOT



PARIS

SOCIÉTÉ DE
L'HISTOIRE NATIONALE

LIBRAIRIE PLON
PLON-NOURRIT ET Cie

8, rue Garancière — 6e

ERRATA

Page 63, au lieu de : *L'abbaye aux hommes*, lire : *L'abbaye aux Dames.*

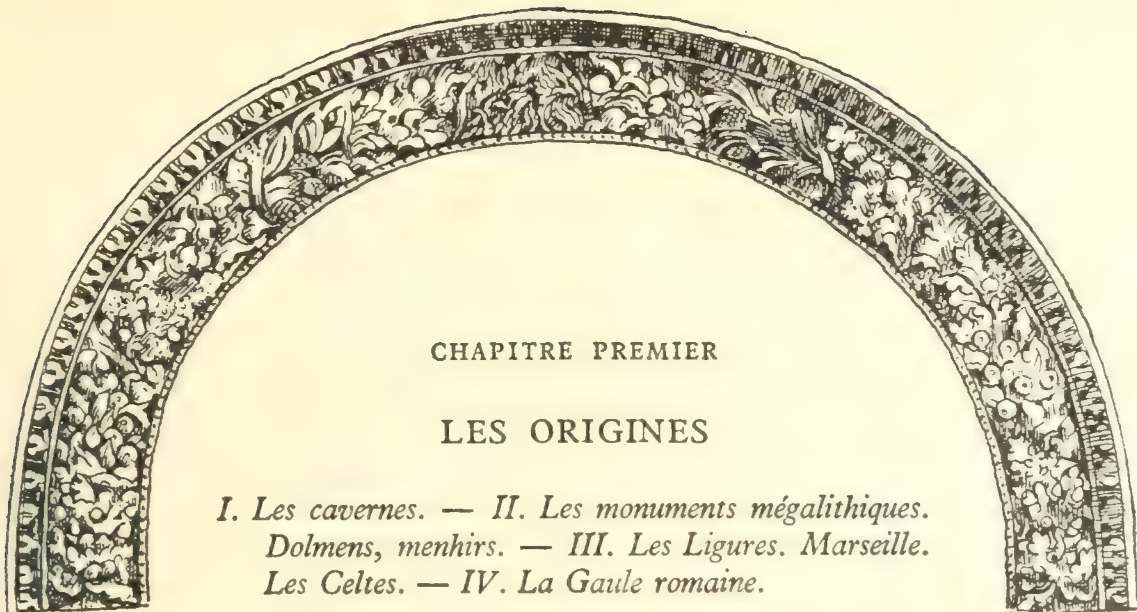
Page 150, légende de la gravure, au lieu de LA PENTECÔTE, lire : LA VISION DE L'APOCALYPSE (?).

Page 153, légende de la gravure, au lieu de : STATUE DE PROPHÈTE, lire : UN PÈLERIN D'EMMAÜS (?).

Page 183, au lieu de : *Saint-Gilles, Gard*, lire : *Saint-Trophime* (*Arles*).

Page 366, ligne 17, au lieu de : *Saint-Laumer*, lire : *la cathédrale de Blois.*

Page 630, ligne 3, *Guercœur* : Seuls, les premier et troisième actes (partition d'orchestre) furent détruits. Ce qui a péri, ce sont *Douze poèmes en musique*, la dernière œuvre de Magnard.



CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES

I. Les cavernes. — II. Les monuments mégalithiques. Dolmens, menhirs. — III. Les Ligures. Marseille. Les Celtes. — IV. La Gaule romaine.

I

ON loin de Tours, à Savonnières, un des plus délicats châteaux de la Renaissance, un parc du dix-huitième siècle, une sévère église du douzième s'épanouissent auprès de grottes où dort un lac, eau ténébreuse, souterraine, bordée d'un râtelier de ces pierres divines qu'on appelle vaguement des pierres druidiques. Profondes et magiques superpositions d'histoire ! Étages dont se compose un paysage français ! Cet immense clair-obscur des premières origines prête une majesté suprême à l'heureux ou sublime décor de la France classique. Quand on mesure l'intervalle qui sépare ces antiques habitations de l'homme, du tissu aérien des grilles de Jean Lamour, on comprend la France, on comprend la civilisation.

Les preuves abondent. La fleur de notre moyen âge, la merveille de Chartres, jaillit d'une de ces cavernes conservée sous le roc où ses fondations s'incrustent. Ce qu'il y a de plus idéal chez nous prend ainsi ses racines dans on ne sait quoi d'immémorial. Notre histoire écrite apparaît comme une partie récente et extrêmement petite de notre véritable passé : qu'est-ce que les deux ou trois mille ans dont nous pouvons nous souvenir, auprès du vaste désert de siècles sans mémoire qui les ont précédés ? Et pourtant quelques-unes de nos acquisitions les plus durables, des conquêtes essentielles de l'homme sur la nature, se sont faites pendant ces longs âges de la préhistoire ; il n'y a pas un des

états traversés par l'humanité primitive, dont la trace ne se retrouve dans l'âme contemporaine, comme l'esprit de l'enfant subsiste dans le vieillard. C'est pendant ces longs millénaires que notre espèce a accumulé les premières expériences qui constituent le fonds sur lequel nous vivons encore à notre insu. Car rien de ce qui est entré dans la conscience humaine n'a le pouvoir d'en sortir ; tout ce qui s'y est inscrit une fois y demeure à jamais, transformé, mais non aboli. Tel est le sens souverain de ce prologue obscur qui aujourd'hui encore gouverne nos destinées.

Ainsi considérée, toute notre histoire rajeunit. La perspective change ; les lointains se rapprochent ; les plus anciennes parties de notre moyen âge se touchent de la main. Nos cathédrales sont d'hier. Nous restituons à notre passé la troisième dimension : le tableau prend sa profondeur. Les divers épisodes qui se détachent aux premiers plans se réduisent à leur véritable importance ; ce ne sont plus que des broderies sur un thème antérieur et sur une donnée depuis longtemps préexistante. Quant à ces grottes dont nous parlons, leurs profondes catacombes font encore partie de la vie contemporaine. Rien ne se perd dans les campagnes. Le paysan du val de Loire, le vigneron des versants méridionaux de la Dordogne, se sert de ces cavernes comme de chais pour ses fûts, de remise pour ses outils. Et les creutes de la falaise de l'Aisne ont fait, lors de la bataille sur le Chemin des Dames, une rentrée imprévue dans l'actualité.

Ces galeries sans cesse dérangées par la vie avaient tout oublié. D'autres, abandonnées, intactes depuis toujours, ont été découvertes dans ces dernières années. Celles-ci avaient mieux conservé leurs secrets. Sur leur sol inviolé, dans les couches successives de débris dont elles se composent, parmi les ossements humains, souvent superposés aux squelettes des bêtes qui en furent les premiers hôtes, gît le dépôt des archives de notre plus vieille histoire. Soulevons une à une ces chartes vénérables ; tournons les feuillets émouvants de ce livre fossile. Ce sont les ombres de nos parents que nous délivrerons des bandelettes de leur suaire ; et les antiques aïeux de l'homme se lèveront de ces sépulcres.

Remontons aux plus anciens qu'il nous soit permis d'entrevoir. Avant l'homme des cavernes, s'est étendue sur le sol d'une Gaule tropicale une race des plateaux. C'est sur ces vastes terrasses de l'Artois et de la Picardie, sur ces esplanades qui devinrent le théâtre de nos premières communes, à Saint-Acheul, au-dessus d'Amiens, ou à Chelles, non loin de Paris, au bord d'une Seine de deux lieues où Montmartre et le mont Valérien flottaient comme des îlots, — c'est là qu'il y a vingt mille ans les premières tribus de chasseurs, entre la forêt et le marécage, au milieu des terreurs d'une faune équatoriale, commencèrent leur apprentissage.

Leurs armes, leurs outils, retrouvés en grand nombre dans ces parages, appartiennent aux productions les plus remarquables de l'âge de pierre. Taillés par éclats réguliers sur deux faces symétriques, qui s'amincissent sur les tranchants et finissent en pointe au sommet, certains de ces silex ont l'élégance, le nerf de la feuille du hêtre. Utiliser le silex et humaniser le caillou, extraire de la matière une forme intelligente, bien équilibrée dans ses plans, bien dessinée dans ses profils, c'est peut-être par là qu'a commencé chez l'homme l'éveil de la notion de l'art : c'était déjà imiter le pouvoir créateur de la nature, en tirant de son sein un objet qui n'y était pas. Ces premiers linéaments de régularité, le tracé d'une base arrondie et d'une pointe aiguë, le travail des facettes intermédiaires par lesquelles ces contrastes s'épousent et s'unissent, sont la première forme de l'idée de la beauté.

Mais les conditions changèrent. La nature se fait hostile. Les glaciers envahissent la terre, descendant jusqu'à Lyon, recouvrant de leur carapace tout le Nord de la Gaule ; les îles de la Grande-Bretagne se détachent du continent et en restent séparées par une mer pleine d'orages. Sous le ciseau des glaces, la forme de notre sol, le dessin de nos côtes prennent leur figure définitive. La grande faune équatoriale, l'éléphant et l'hippopotame, émigrent de nos climats ; à leur place, apparaissent l'ours, le bison, le mammouth, le rhinocéros. L'homme cherche davantage l'abri des rochers, des cavernes. Les temps deviennent durs : il s'enfonce pour se réchauffer dans le giron maternel. Avec sa liberté d'allures, il semble perdre d'abord une partie de son génie. Ses armes s'atrophient. Leur taille se fait plus rude. Auprès des belles armes de Chelles et de Saint-Acheul, celles de la grotte du Moustiers (Dordogne) témoignent d'une grave décadence. Cependant cette chute n'est pas définitive ; bientôt, de ces mêmes cavernes, on allait voir se développer une étonnante Renaissance, et assister soudain, chez ces pauvres chasseurs, à l'épanouissement d'un magnifique siècle d'art.

Peut-être que la nature était redevenue plus clémente et qu'une détente s'était produite dans la rigueur des temps. Sans doute aussi une nouvelle race, de type supérieur, race au front droit et vaste, à la stature plus haute, était-elle venue, tentée par le climat meilleur et la vie plus facile, s'installer à côté des restes déprimés des tribus primitives. Il en résulte en toutes choses une impulsion extraordinaire. La technique de la pierre atteint sa perfection. Dans les dépôts de Solutré (près de Cluny), d'Aurignac (Haute-Garonne), de la Madeleine (Dordogne), les lames de silex prennent une beauté de feuilles d'iris, une délicatesse d'aiguilles ; la pierre revêt une souplesse que l'on n'obtiendra plus, longtemps après, que du métal. Ce fut, dans ce long drame

des commencements de l'homme, une ère d'apogée, de civilisation splendide. Et ce n'est pas tout : voici — chose qui fait rêver (et c'est ici la plus récente et la plus merveilleuse des découvertes de l'histoire), — voici que ces vieux hommes, presque du premier coup, se révélaient une race de prodigieux artistes.

C'est dans une des provinces les plus sauvages de la France, sur l'un des contreforts du grand donjon central, dans la petite vallée de la Beune, mince affluent de la Vézère, que s'élève aujourd'hui le village des Eyzies. Sur les collines environnantes, formées d'éboulis sablonneux, se dressent de gros rochers en surplomb ; ces masses énormes, revêtues d'une maigre végétation, des lointains bleuâtres sur lesquels flottent les nuées qui s'élèvent de la mer occidentale, composent un de ces paysages sans ride, où l'on sent que la vie n'a point bougé depuis des siècles : tout atteste ici la profonde immobilité des âges. Le village lui-même, à peu près invisible au fond de sa vallée, ne semble qu'une mousse, un humble lichen humain attaché à la dalle rocheuse. Alentour, dans un rayon de quelques kilomètres, à l'endroit où la pente des sables coupe le pan de la table calcaire, se trouve l'ouverture des grottes désormais fameuses, Font de Gaume, la Grèze, les Combarelles, Bernifal ; quelques autres ont été trouvées dans la Gironde, à Pair-non-Pair, dans le Gard et la Haute-Garonne. La région qu'elles occupent, véritable capitale du monde des Troglodytes, s'étend jusqu'en Espagne, le long du golfe de Gascogne, dans la province de Santander, où celles d'Altamira ont été explorées, les premières de toutes, voilà un peu plus de quarante ans.

Vous entrez dans ces grottes : vous suivez, parfois en rampant, un couloir, un boyau où il faut se traîner à plat ventre. Et là, dans une sorte de poche, de vessie intérieure creusée autrefois par les eaux, à une distance de l'orifice variable entre vingt-cinq et parfois deux cents mètres, au fond de cette galerie de mine, dans les entrailles les plus obscures de la terre, s'ouvre une salle, une voûte naturelle, décorée de peintures. L'inventeur de ces peintures, lorsqu'elles furent publiées pour la première fois, ne provoqua que des sourires. Le doute maintenant n'est plus permis. Les peintures des grottes, les *graffiti* gravés sur des merrains de rennes, quelques sculptures taillées en os, en stéatite ou en ivoire, trouvées dans certaines fouilles de l'Ariège et des Landes, et peut-être plus vieilles encore que les peintures, constituent le trésor le plus ancien de l'humanité. Nous ne savons rien de ces vieux hommes, des peuplades de chasseurs qui, à l'époque du renne, à un âge indéterminé, presque au lendemain des suprêmes convulsions géologiques, peignirent ou gravèrent ces images. Nous voyons seulement deux choses : l'une est que la première lueur, la première phosphorescence de la conscience humaine, au sortir de la grande

nuit glaciaire, peut-être des milliers d'années avant les plus anciennes et les plus momifiées des dynasties d'Égypte, est éclose sur les bords d'un golfe de ces terres providentielles qui allaient devenir la France ; l'autre, que cette première manifestation humaine, contemporaine de l'âge de pierre, à l'époque où notre ancêtre n'avait pas encore inventé l'arc et se servait d'engins de silex éclaté, pour disputer aux bêtes leurs antres, leur fourrure et leur chair, — n'est ni une inscription, ni un chant, mais une œuvre d'art, et que ce sont déjà des chefs-d'œuvre.

Il faut voir dans les magnifiques publications de Cartailhac et de l'abbé Breuil, exécutées sous les auspices du prince de Monaco, ces restes surprenants du monde primitif. C'est la faune gigantesque du premier âge de pierre, les pachydermes velus, les mammouths à toison épaisse comme la laine grisâtre qui pend aux branches du sapin, le rhinocéros, l'antilope, le bison au masque barbu, au front têtu et brusque, sous le garrot en pyramide. C'est surtout le renne, gibier favori du chasseur, le renne dont le cuir et la corne n'étaient pas moins précieux que la venaison. Peintures ou gravures (le plus souvent les deux arts sont combinés ensemble), ces représentations des grottes sont parmi les plus belles qu'on ait faites en ce genre. La figure de l'animal n'a jamais mieux été rendue que par ces hommes farouches. Le renne broutant de Thayngen (Suisse), le renne au galop de Saint-Marcel (Indre), — l'un et l'autre gravés sur os, — étonnent. Jamais on n'a poussé plus loin l'art de surprendre la vie et de l'exprimer par le trait. On l'a souvent remarqué : certains mouvements, la course, le saut, mouvements trop rapides, que l'art moderne ne figurait que par un schéma conventionnel, et qui n'ont été révélés que grâce aux analyses de la photographie instantanée, sont observés avec une vérité supérieure par les artistes des grottes, comme s'ils avaient eu une vision plus aiguë et que leur rétine plus jeune fût une plaque sensible qui enregistrât plus finement que la nôtre des successions d'images que nous ne percevons plus.

Mais cette perfection ne fut pas atteinte du premier coup. Si peu que l'on étudie ces figures merveilleuses, on y distingue des époques et des procédés différents qui équivalent à des styles. Les plus anciennes sont de profil absolu, c'est-à-dire que le quadrupède ne porte que sur deux membres, les deux autres étant cachés exactement par les premiers. C'est un stade que traversent tous les dessins d'enfants. Plus tard, le trait s'assouplit, le système des membres apparaît. Ensuite, c'est le progrès de la polychromie : on voit des bisons à corps roux et à face noire, chaussés de noir, l'œil torve, le sabot fourchu, le jarret maigre, frémissant, le fouet de la queue à poils noirs battant l'ocre des flancs. Avec le progrès de la palette, vient celui du modelé. Enfin les corps ne sont plus définis par un trait, mais seulement

par leurs masses, avec cette manière de dessiner sans bords dont on voit des exemples dans certains lavis japonais, seulement soulignés çà et là d'un trait d'encre pour donner à la tache plus de nerf et d'accent. Le modelé s'exprime sans ombres, ton sur ton, par des colorations plus fortes qui donnent la sensation de la saillie et du relief, font sentir l'épaisseur du muscle et de la chair et la construction de la charpente osseuse. En même temps que la technique, les attitudes se libèrent; il y a des animaux en fuite, des galops de rennes bramant et retournant la tête, qui sont le dernier mot dans l'art de fixer ce que la vie a de plus fugitif. Je connais, sur un os de renne, une charge de chevaux sauvages, une ligne de cavalerie exprimée d'un seul trait, pareille à la volute d'une vague qui déferle, et définie seulement par la silhouette de la bête de gauche, qui mène le train et anime le front de l'escadron : croquis incomparable d'instantanéité, rendu par des moyens d'un surprenant impressionnisme. En un sens, cet art des cavernes n'a jamais été surpassé. Dans sa dernière étape, il perd le sentiment de la vie; la forme se vide, se réduit à un simple pointillé, à une espèce de quadrillage, comme indiqué en têtes de clous.

Notez que de pareils ouvrages supposent déjà une somme considérable de ressources : ils supposent des poinçons ou des burins pour la gravure, des brosses et des couleurs, des observations sur les matières colorantes, et tout un outillage complexe, des mortiers pour broyer les terres et les ocres, des godets pour les mélanger, des coupes de graisse fondue, où trempe la mèche résineuse, pour éclairer le travail dans les ténèbres des galeries. Cela suppose enfin que l'homme, à cette heure de son histoire, est assez maître de la nature pour se donner relâche et prendre quelque loisir; il faut qu'il ait pu détourner de la lutte un certain nombre de ses facultés, et même qu'il les ait assez spécialisées pour les fixer par la tradition, en faire un objet de culture. Dès ce moment, le prodigieux artiste a déjà inventé les éléments essentiels du langage plastique : il a le bas-relief, la glyptique, la sculpture en ivoire et en matières dures, il a cet instrument incomparable, le dessin, qui permet de définir et d'exprimer la vie, et même cette chimie des couleurs, qui en rend l'illusion et toute l'apparence. Non content de vaincre l'animal pour en tirer sa subsistance, il s'en empare au point de pouvoir le recréer, avec sa forme et sa couleur, sur la paroi de sa maison, pour la jouissance de son imagination et la délectation de ses yeux : nouvelle manière, plus « humaine », d'exprimer sa domination et son triomphe sur la nature.

Le sens de ces dessins demeure inexpliqué. En général, quoiqu'il existe quelques groupes d'animaux, comme le fameux combat de rennes, le peintre des cavernes ne représente que des figures isolées; il n'a pas le sentiment de la composition.

Aucun linéament de paysage ni de perspective. La plupart des peintures des grottes viennent s'ajouter les unes aux autres pendant des générations, au même endroit de la paroi, de sorte que la succession des styles se déchiffre à travers leurs formes enchevêtrées ; on dirait ces pages d'album où un maître accumule en tout sens les brouillons de la même étude. Circonstance plus curieuse encore : la figure humaine est presque totalement étrangère à cet art. Ces animaliers inimitables ne représentent presque jamais l'homme, comme si, dans ce règne étrange de la préhistoire, les bêtes seules savaient peindre. Seulement on distingue parfois dans cette faune quelques silhouettes très grossières de bipèdes à museaux pointus, où l'on croit reconnaître des personnages affublés de masques, comme en portent les sorciers de l'Océanie pour opérer leurs charmes. Il faut ajouter cependant que les plus vieux objets, comme les statuettes exhumées dans les Landes, sont des fragments d'images féminines, qui étaient peut être — qui sait ? des amulettes ou des idoles : la petite tête coiffée de cheveux en cordelettes, dite la « Vénus de Brassempouy », est déjà presque une très belle chose, de type singulièrement moderne. D'ailleurs, comment rien affirmer en ces matières neuves, où toute opinion est à la merci d'un coup de pioche ? Ne vient-on pas de découvrir dans la grotte du Laussel, à deux pas des Eyzies, le noble bas-relief d'un couple humain ? Enfin, ce dernier fait que toutes les peintures des cavernes ont été trouvées loin du jour, dans des endroits inaccessibles et dans les plus secrètes entrailles de la terre, a fait croire qu'il s'agit là d'un usage à base d'envoûtement, usage qu'on rapproche de ces pratiques de la magie qui sont encore, chez beaucoup de tribus primitives, la forme rudimentaire de la croyance au surnaturel.

On a émis d'autres conjectures : l'animal, selon un de ces systèmes, serait considéré comme un dieu, doué de puissances mystérieuses, et l'art qui le représente serait une forme de l'idolâtrie ; d'autres y voient l'emblème ou l'insigne du clan, le symbole de la tribu, ce qu'on appelle le *totem*, et l'art à l'origine serait l'expression du lien social.

Je n'ai garde de me prononcer sur cet ordre d'hypothèses. On peut croire toutefois que si l'art des cavernes avait le sens qu'on lui prête, il serait moins libre, moins vivant ; il paraîtrait plus encombré de théologie et d'hiéroglyphes. Il se développerait, comme tous les arts hiératiques, avec moins de caprice et de spontanéité. En fait, ce que cet art offre peut-être de plus remarquable, c'est l'indépendance absolue, l'absence d'arrière-pensée : c'est le côté « artiste » et entièrement moderne, si moderne que rien ne s'interpose entre cette vision et la nôtre, et que les œuvres de ces vieux hommes semblent plus proches de nous que tout ce qui leur a succédé.

Nulle œuvre d'art jusqu'à nos jours ne traduit plus immédiatement le phénomène pur, la joie de la vie à son aurore : et c'est ce qui nous émeut et donne à ces peintures, à travers tant de siècles, la jeunesse de l'amour.

Et puis, cet art de l'époque du renne disparaît sans laisser de traces, d'une manière aussi inexplicable qu'il était apparu. On ignore ce qu'est devenue cette race d'artistes, comment ses descendants oublièrent le génie qui avait fait de leurs pères de si surprenants dessinateurs. Ainsi cette découverte des peintures des grottes pose au seuil de l'histoire une série de mystères.

II

LES MONUMENTS DRUIDIQUES Dans l'espèce de long crépuscule qui suivit, est comprise une période confuse et indistincte, sorte de moyen âge qui s'étend sur les dernières époques de la pierre jusqu'aux premiers temps de l'âge du fer (septième siècle avant J.-C.).

Cette nouvelle période immense, d'une douzaine de mille ans, n'a plus les artistes admirables de l'âge des chasseurs. Elle n'en a pas moins accompli de prodigieux progrès et jeté les bases de la vie qui est encore la nôtre. C'est pendant cet intervalle de temps que le climat de la Gaule, le régime de ses fleuves, achèvent de se constituer tels que nous les connaissons ; les glaces et les neiges reculent, le cours des eaux se règle, la température s'adoucit. Le chasseur de naguère devient agriculteur : il découvre (ou apprend du dehors par on ne sait quelle voie) les vertus de l'herbe à blé, la nature de l'orge, du seigle, du froment. Par là il inaugure une nouvelle espèce d'association avec le sol, le mariage avec la terre, cette union féconde et qui n'a plus cessé entre l'homme de labour et le sillon d'où sort le pain. La race indestructible du paysan commence, race tenace, patiente, attachée à la glèbe, éternelle et imperturbable comme elle, et dont l'histoire se confond avec la vie de la terre, avec sa possession, ses caresses et ses enfantements. C'est ce peuple opiniâtre qui a fait peu à peu reculer la forêt, dompté le marécage, apprivoisé la bête, humanisé le sol et donné à nos paysages la grâce bienveillante qu'ils ont encore sous leur couronne de moissons et le blond sourire de leur été.

Cette immense épopée rurale, qui succède à l'aventure et à la conquête des chasseurs, est probablement le temps qui a laissé sur le sol de la Gaule la plus profonde empreinte ; c'est pendant cette période paisible et magnifique que notre race a con-

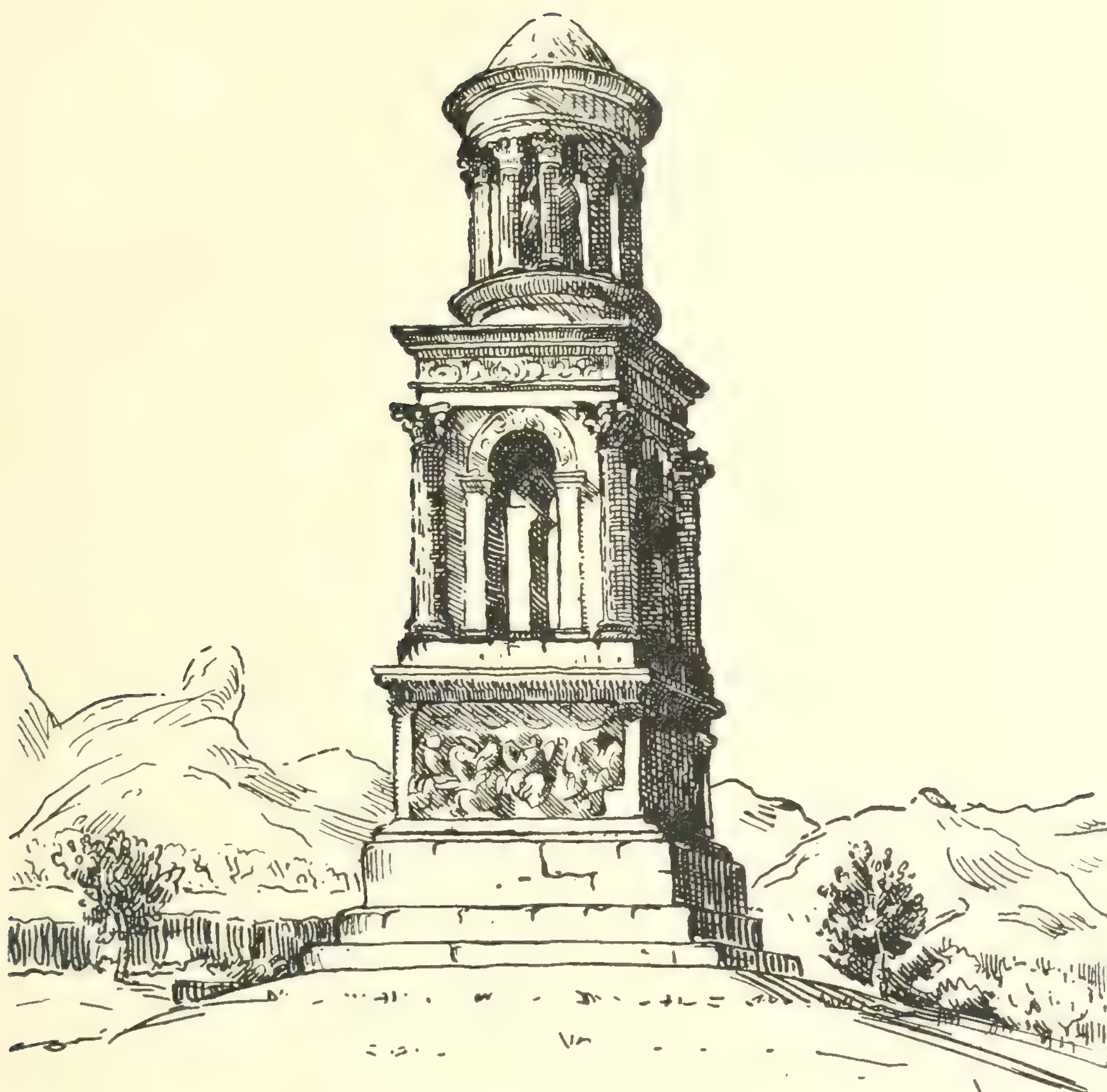
tracté ses plus sérieuses habitudes et que se sont fixées les plus invariables de nos manières d'être. En un sens, cette période grandiose dure encore. Une société est fondée surtout sur ce qu'elle mange. Dès lors, la vie française se fonde sur le pain : vienne l'invention de la vigne et du « joyeux breuvage » (Jullian), on comprend que ces deux éléments substantiels de notre nourriture ont en France une valeur de véritables sacrements. C'est la forme de l'existence, la nature du travail, le pacte de la famille, la condition des sépultures, l'idée même de la destinée qui s'y trouvent définis et comme enveloppés. Tous les rapports sont contenus dans ce premier rapport. Si l'on considère l'œuvre gigantesque accomplie par ces générations augustes, par cette longue lignée des patriarches de la Gaule, on verra que dès lors l'essentiel est fait ; les traits permanents de la race sont fixés pour toujours. Auprès de ces travaux immenses de défrichement, d'aménagement, de dressage et de domestication, qui ont tourné à notre usage et converti à notre service la bête et les fruits de la terre, qu'est-ce que l'œuvre éphémère des conquérants célèbres ? A côté de cette Genèse biblique, combien pèse un César ? Invasions, conquêtes, partages politiques, comptent à peine, sur le fond de cette majesté agricole, plus qu'une journée d'orage dans la suite sans fin des travaux et des jours.

Cet âge n'a pas eu d'arts, si l'on entend par là les arts de la forme et du dessin. Les quelques essais de figures que l'on a relevés sur les menhirs et dans les tombeaux de cette époque, sont d'une barbarie informe. Le sentiment du beau paraît manquer entièrement aux descendants ou aux successeurs des tribus de chasseurs. L'humanité n'en a pas moins réalisé pendant cette période des progrès merveilleux de matériel et d'outillage : elle se met à polir la pierre, pour donner au tranchant plus de force et aux surfaces plus de résistance, et produit ce luxe d'instruments, ces haches d'un galbe irréprochable et d'un lustre de bronze, obtenus par le frottement et par une lente usure, qui devait exiger des vies entières d'hommes. Mieux encore : en se penchant plus attentivement sur la terre, l'homme y découvre les parcelles brillantes, les minerais, les lingots du métal. Bientôt il apprend que ce métal, assoupli par le feu, épouse docilement toutes les formes qu'il fallait arracher à la pierre rebelle. Un peu de temps encore, et la découverte de l'étain lui donnera le principe du mélange des métaux et l'industrie du bronze. Et vers le même temps la cuisson de l'argile ouvre à l'usage quotidien le champ de la céramique et toutes les formes de la poterie et des ustensiles domestiques. Peu d'époques, on le voit, ont été plus utiles ; peu d'autres ont jeté dans la vie des découvertes plus importantes, et qui servent encore de base à notre existence. Mais ces créations admirables regardent l'historien des mœurs, des idées, de l'industrie ;

elles ont laissé très peu de traces dans l'histoire de l'art. D'autre part, en donnant au sol une valeur insoupçonnée, et en faisant de la terre le plus grand des trésors, cette race du bronze et de la pierre polie la rendait un objet d'éternelles convoitises : elle jetait dans ses sillons, avec la semence des récoltes, le germe de querelles sans nombre, au moment où le métal jailli des entrailles de la terre fournissait au plus fort des armes pour s'en emparer. C'est alors que commence la période des guerres et des conquêtes de la Gaule : c'est l'histoire que nous racontent ses plus vieux monuments.

Ce sont les monuments faussement appelés druidiques, disséminés par toute la France au nombre de plusieurs milliers, et dont le seul Morbihan conserve les deux tiers, environ quatre mille. On a longtemps attribué ces divers genres de monuments aux Celtes, bien qu'ils soient fort antérieurs à la conquête gauloise. Peut être convient-il de les rapporter aux Ligures qui les ont précédés, ou à de plus vieilles races de dominateurs anonymes. Au reste, rien de plus difficile à dater, que ces antiques vestiges. Il paraît certain que les druides ont tenté de rattacher ces pierres à leur culte. On a continué d'en élever de nouvelles jusqu'aux premiers siècles de notre ère. Le clergé eut fort à faire pour les exorciser. Parfois il n'a rien trouvé de mieux que de se les annexer, en les convertissant au nom de la Vierge ou d'un saint. On voit parfois quelque dolmen porté par des piliers romans, transformé en chapelle. C'était le moyen d'arracher aux démons ces pierres fatidiques ; mais la guerre que leur fit l'Église ne put avoir raison de toutes ces païennes. Elles subsistent encore en grand nombre, et plus d'une en Bretagne, table de César ou pierre des fées, n'a pas cessé de jeter des sorts et de rendre des oracles.

LES DOLMENS ET LES MENHIRS Parmi ces monuments, ceux qu'on appelle les dolmens, composés d'une pierre plate posée horizontalement sur des supports verticaux, ont sans contredit le caractère de tombeaux. Quelques-uns étaient recouverts de tertres ou de *tumuli;* plusieurs sont précédés d'une galerie construite de la même manière, et qu'on appelle allée couverte. Dans tous, on a retrouvé des ossements, des cendres. Ces ossuaires étaient des sépultures de famille. Ce sont les plus anciennes traces que nous trouvions chez nous du culte des morts. Souvent l'origine de l'art paraît liée à la tombe. Les cromlechs, sortes d'enceintes composées d'un cercle de pierres autour d'une pierre centrale, ont peut-être eu une destination analogue, mais le sens en paraît moins sûr. Quant aux menhirs ou pierres debout, ces monuments étranges ont rebuté les conjec-



MONUMENT DES JULES (Saint-Remy, Gard).

tures. Personne n'est parvenu encore à expliquer ces monolithes d'une façon satisfaisante. On a relevé au pied de quelques-uns d'entre eux des restes de sacrifices, mais sans pouvoir leur assigner une date certaine. Servaient-ils de symboles religieux, de bornes, de trophées? Voyait-on dans ces spectres vaguement effarés la représentation d'un homme et quelque chose comme la figure ou le souvenir d'un disparu? Il est probable que leur sens a été aussi varié que leur importance et leurs dimensions. Peut-être ne se tromperait-on pas en les rattachant en général à l'idée de la gloire. Mais entre tous les monuments qui font de la terre d'Armor un pays classique de la fable et du rêve, les plus énigmatiques sont ces files de menhirs que l'on appelle des alignements. Tout le monde connaît ces longues avenues, ces bataillons de pierres brutes qui s'étendent à perte de vue dans la plaine désolée du village de Carnac, comme les rangs enchantés d'une armée pétrifiée. Le promeneur qui erre dans ce désert étrange, sous un vent éternel, sur une lande maigre que recouvre une herbe rabougrie, est saisi de stupeur ; il se persuade bientôt qu'il foule la terre consacrée d'un vaste cimetière, un étrange domaine funèbre, une sorte de Champs Phlégréens, marqués par cette inculte et incertaine colonnade, l'un des monuments les plus émouvants qu'ait inspirés à l'imagination humaine l'effroi de l'ombre de la mort.

Quelques dolmens, comme ceux de Gavrinis, portent de singuliers décors, des sinuosités, des crêpes sans signification précise, imitant les anneaux d'une chevelure de femme, les traces capricieuses de la mer sur le sable, l'empreinte des doigts sur la cire. D'autres présentent des dessins en creux, des signes de haches et de cupules. Ces signes ne permettent pas d'interprétation certaine. Ce qui est sûr, c'est que l'état de choses qui a semé dans toute la Gaule les monuments mégalithiques suppose une forme de société entièrement différente de celle des tribus pastorales et agricoles, et l'établissement d'une race de conquérants. Le grand menhir de Mené er Hoeck à Locmariaquer, abattu par une tempête à une date inconnue et gisant à terre en cinq tronçons, mesure plus de vingt-trois mètres et pèse plus de trois cents tonnes. Il est clair qu'un orgueil souverain, servi d'ailleurs par l'expérience de bons ingénieurs, est seul venu à bout d'ériger un obélisque plus pesant que celui de Louqsor, et qu'il a fallu charrier sur une distance de plusieurs lieues, en exigeant l'effort de plusieurs milliers d'hommes. Ces trophées attestent l'existence d'une classe de vainqueurs. Ils expriment, plus sûrement qu'aucun texte, l'organisation d'une puissante aristocratie éprise de laisser sur la terre les titres de sa conquête et des monuments impérissables de sa mémoire.

Ce qui le prouve, c'est la géographie des monuments mégalithiques. Quoique

on en rencontre en assez grand nombre dans toute la France et qu'ils ne soient pas rares dans le centre de l'Europe, il suffit de jeter les yeux sur une carte : ils se pressent en foule du côté de l'Armorique, comme la cohue des ombres, dans le chant infernal d'Homère, se jette sur le sang du bouc égorgé par Ulysse. On a beau admettre que beaucoup d'entre eux ont disparu de l'intérieur des terres, pour cent raisons diverses d'évangélisation et de culture, ces raisons n'expliquent pas tout. Il semble que, pour les maîtres d'alors, ce fût une sorte de règle, une habitude religieuse de se faire enterrer du côté du couchant. La Bretagne exerçait dès lors sur l'âme humaine son attrait de mystère. Cette passerelle au bord des mers, allongée sur l'abîme dans l'attente éternelle d'un navire en partance, toujours environnée d'écumes, souvent enveloppée de brouillards, était bien le séjour fait pour le dernier rêve avant le dernier voyage. Quand on sait le rôle joué par l'Océan dans les idées des anciens, on ne doute pas que la Bretagne, qui lui appartenait plus qu'à demi, ne fût la terre élue, pleine de soupirs et de sanglots, à qui l'humanité devait confier sa dépouille. C'était le grand cercueil flottant, aux trois quarts détaché de terre, la barque où il suffit d'une impulsion du pied pour partir, voguer sur les flots du songe et du désir. De tous les points du monde barbare, les nobles, chefs des tribus, y voulaient leurs tombeaux. De là l'âme prenait son vol, s'élevait sur les orages avec l'aile de la mouette, vers ces îles inconnues, ces îles des bienheureux, où l'on plaçait le Paradis ; elle continuait son voyage sur la mer pleine d'aventures, au bout de laquelle subsistait l'idée d'un au-delà et le vague souvenir d'un continent perdu. Et ce mélange d'une nécropole et d'une jetée de départ, de légendes funèbres et de désirs de l'infini, compose encore le sortilège et le secret de nostalgie qui s'exhale toujours de cette terre des ombres.

III

LES LIGURES ET LA FONDATION DE MARSEILLE

M. Camille Jullian rapporte les monuments mégalithiques aux Ligures. Ce sont les premiers conquérants dont nous sachions le nom et qui vinrent sur notre sol, plusieurs siècles avant les Celtes, se superposer aux descendants des populations indigènes et aux arrière-neveux des anciens chasseurs de rennes, devenus agriculteurs. Cette conquête se place au milieu du deuxième millénaire avant notre ère, à peu près vers l'époque des civilisations cyclopéennes, dont on a retrouvé les restes à Mycènes

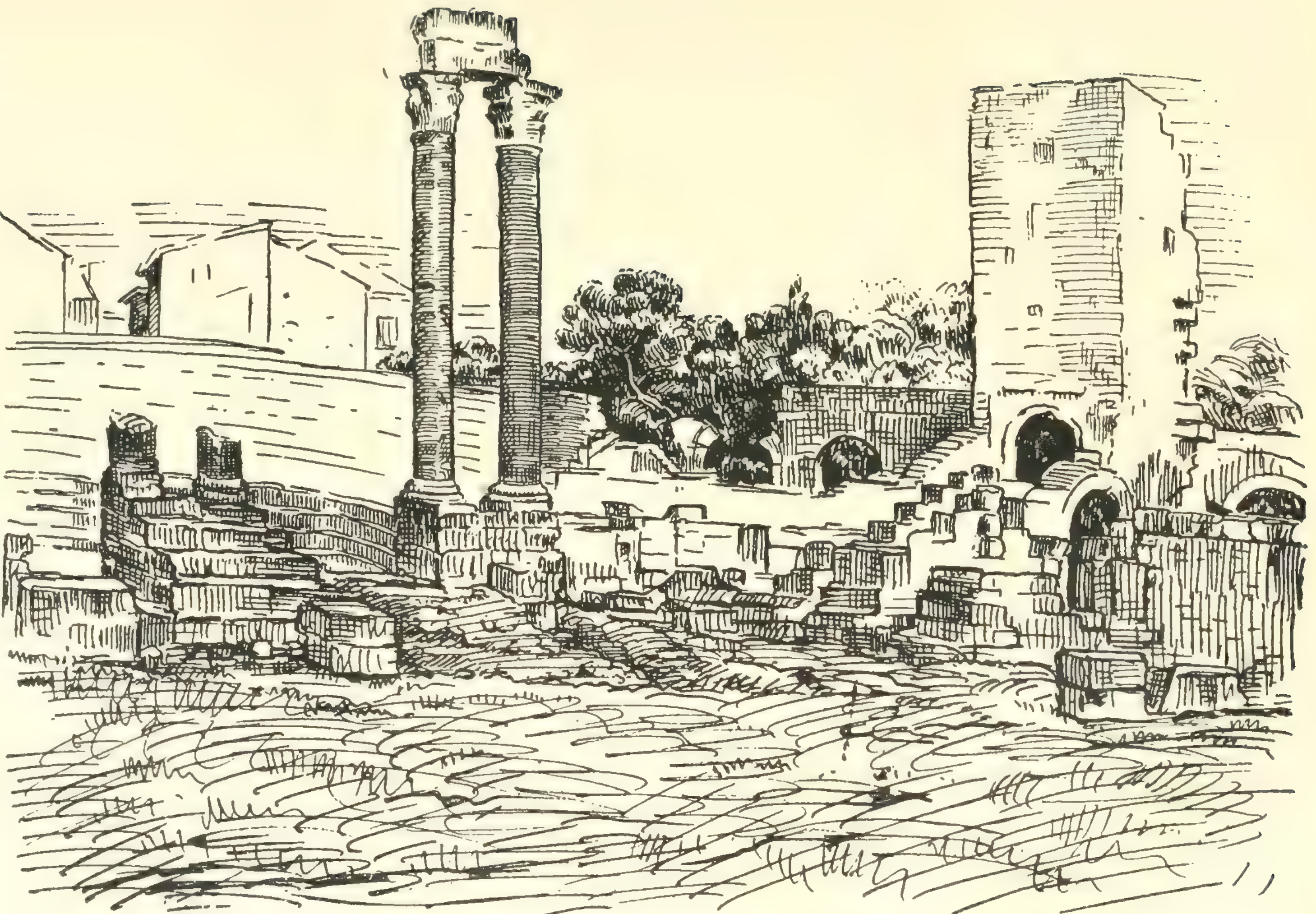
et dans le palais du Minotaure. On sait fort peu de chose des Ligures. Leur domination paraît avoir duré mille ans. A la fin de cette période, aux environs de l'an 600 avant notre ère, se place un fait considérable, la fondation de Marseille.

On connaît le gracieux récit de cet épisode, tel qu'il nous a été transmis par Aristote et que Puvis de Chavannes l'a illustré dans sa peinture du musée de la ville, le mariage de la fille de Nann avec l'Ionien envoyé par les dieux. Marseille est en effet une colonie de Phocée.

Quand ce récit serait légendaire, il n'en exprimerait pas moins un des traits éminents du caractère gaulois : le génie affable, l'abord facile, le goût tolérant, l'instinct de la civilisation. Ces qualités devaient rester les plus précieuses de notre esprit. Le premier geste de notre histoire est un geste d'amour. Toujours le génie de la France, limpide et souple comme sa lumière, fut formé de beaucoup de nuances, admit des éléments divers, fit son miel de plus d'une fleur : jamais elle n'aima les contrastes, les heurts ; la France, par sa structure même, marie plus qu'elle ne sépare : elle est fusion, grâce, harmonie.

Retenons aussi que le premier rapport que nous ayons eu dans l'histoire avec le monde civilisé, s'est opéré avec la Grèce, le monde oriental. Fait capital. Mettre en relation le monde méditerranéen et le monde septentrional, faire communiquer les mers du Nord et du Midi, voilà le rôle de la France. Considérez la carte, ce grand tracé de nos fleuves par les vallées du Rhône et de la Saône, reliées à leur tour par la Seine et l'Oise à l'Escaut, par la Moselle au Rhin : cet admirable réseau fluvial, c'est le système artériel, c'est le pouls de l'Europe. C'est la grande voie de pénétration, d'échanges, la route des Argonautes, que tracèrent, en suivant le chemin de l'ambre et de l'étain, les conquérants de la Toison d'Or. Napoléon, dans une page du *Mémorial de Sainte-Hélène*, page superbe où il énumère les bienfaits pacifiques et les grands travaux de son règne, routes, ports, commerce, manufactures, rappelle le canal du Doubs qui rattache « la vallée de la Saône à la vallée du Rhin, *c'est-à-dire la mer du Nord à la mer Méditerranée* ». Ce mot de l'Empereur est une vue sur l'histoire de France, sur la fonction de médiateurs qui fut toujours la nôtre, et notre vocation d'inventeurs de formules. Comment s'en étonner ? Le système fluvial, développé dans ce pays comme celui des vaisseaux sanguins dans le cerveau, y porte plus de pensées, d'activité qu'ailleurs.

LES CELTES Mais à cause de cette situation, qui est celle d'un carrefour, les destinées de la France ne pouvaient s'arrêter. A peu près en même temps que les Grecs de Phocée arrivaient à Marseille, vers le milieu

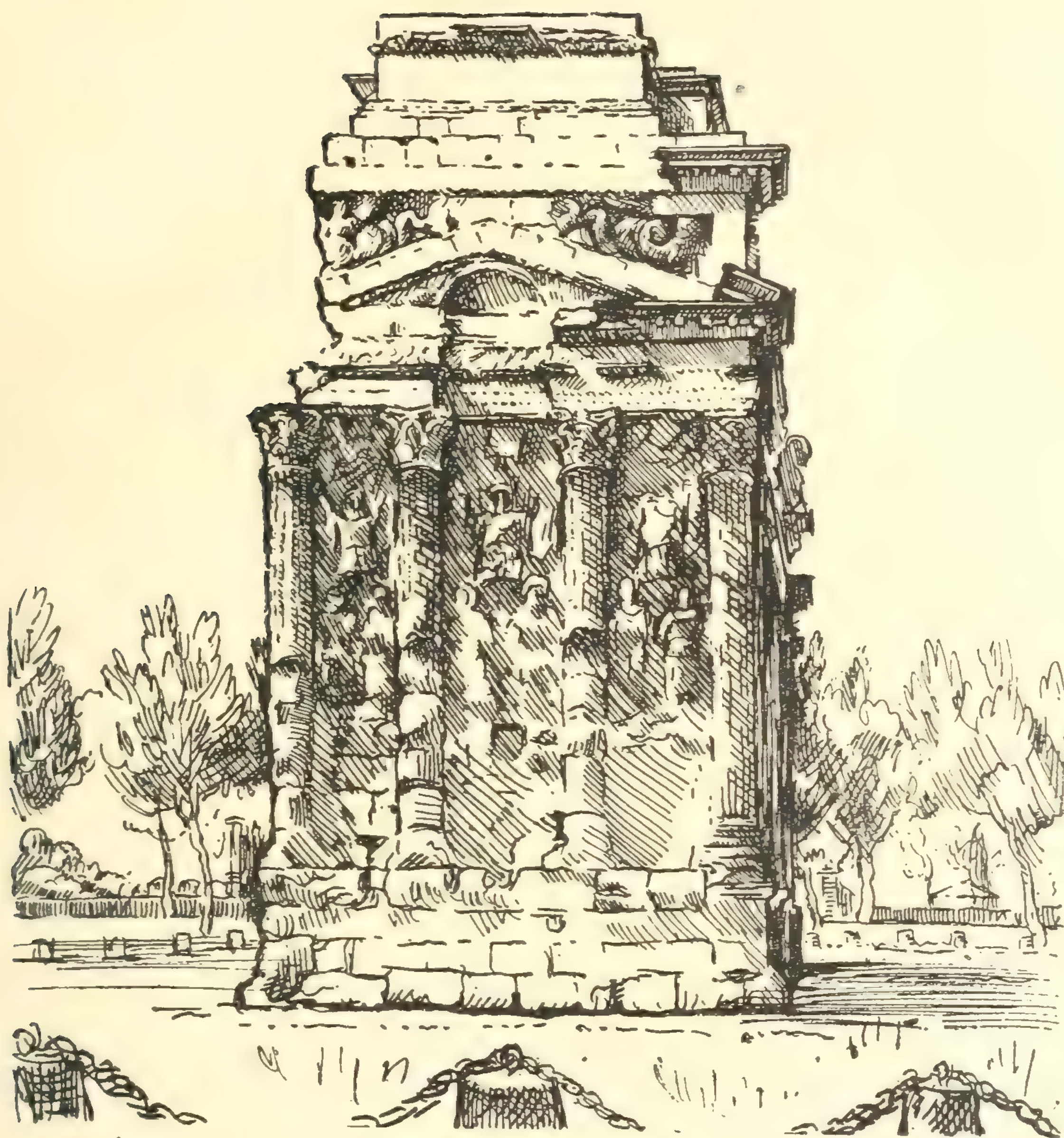


LES COLONNES DU THÉATRE D'ARLES.

du septième siècle avant notre ère, de nouveaux occupants, les Celtes, se présentaient par le Nord. Ces Celtes, appelés aussi Galls, Gallois ou Galates, paraissent être venus des îles danoises et de la Frise. Leur nom est resté à la Gaule. Mais à cela près, nulle raison de les tenir pour nos aïeux plutôt que leurs prédécesseurs Ligures ; on ne s'explique guère ce patriotisme celte, qui nous ferait croire que nous sommes le sang de ces nouveaux-venus, plutôt que des Ligures, et surtout des anciennes couches de population sédentaire. Ces Celtes étaient des conquérants, comme d'autres qui les avaient précédés et comme les Romains qui les suivirent. Au reste, dans un pays aussi complexe que le nôtre, la question des races est un écheveau fort embrouillé. Enfin, dans ce climat tempéré, les querelles de famille ne furent jamais aiguës : les premiers établissements se firent sans doute à main armée ; mais très vite le conquérant était conquis lui-même par la douceur et le bien-être ; bientôt on fusionnait et les races diverses faisaient ensemble bon ménage.

Les opinions diffèrent sur le nombre des Celtes qui vinrent se fixer en Gaule. On pense que l'invasion ne s'opéra pas en une seule fois. Les premières tribus, celles qui poussèrent vers le Sud jusqu'aux bords de la Garonne, ne comptaient sans doute pas plus de 300 000 hommes. D'autres survinrent par vagues successives et demeurent connues dans l'histoire par le nom des provinces où elles s'établirent. Ces Celtes étaient assez remuants, avec certaines idées confuses d'impérialisme ; leurs oracles leur promettaient l'empire de la terre. Pendant un temps, cette belliqueuse et turbulente engeance sema dans le monde l'épouvante et la terreur gauloises. Une bande enjamba les Alpes, prit Rome et vint s'échouer au pied du Capitole. Une autre s'engouffra dans le couloir du Danube, pilla Delphes, attirée par l'appât du plus riche tas d'or de l'univers ; un parti gagna même l'Asie et y fonda le royaume durable des Galates. Les conquérants de l'Italie, refoulés dans la vallée du Pô, y formèrent de même la Gaule cisalpine. Mais cet empire exubérant ne fut qu'un feu de paille. Bientôt les Gaulois s'assagirent et cessèrent d'être un danger. Seuls, les derniers venus conservaient quelque chose du mordant primitif. Les Belges, les plus récents de ces envahisseurs, établis dans la grande plaine entre l'Oise et la Meuse, étaient encore au temps de César les plus incommodes des Gaulois. Ce sont eux qui passèrent la mer et colonisèrent l'Angleterre.

Ces Celtes étaient de fort pauvres artistes. Ils avaient de grandes villes, ou plutôt de gros bourgs, sans aucune beauté, mais ne laissant pas d'impliquer un sérieux effort vers la vie de société. Leur architecture ne paraît s'être jamais élevée au-dessus du système de la case ou de la hutte. On ne parle pas de leurs temples. Ils



ARC DE TRIOMPHE D'ORANGE.

avaient cependant un assez bon système de fortifications, faites de levées de terre revêtues de parements en petit appareil, et consolidées intérieurement par de grosses pièces de bois. Telles étaient leurs places de guerre ; des vestiges en subsistent dans l'antique Gergovie et à Alise-Sainte-Reine. Les Gaulois n'étaient pas des ingénieurs ignares. Leurs armes étaient de mauvaises épées de fer et quelquefois de bronze, qui ne pouvaient résister au matériel supérieur des Romains de César ; ils avaient un dédain imbécile pour la fronde, pour l'arc, pour les armes de jet. Armes de lâches, disaient-ils. Ils n'admettaient que le combat d'homme à homme, corps à corps. Tout leur luxe se concentrait sur la parure, les bijoux, les colifichets qui amusent la vanité du barbare, les colliers, les bracelets, les épaisses torsades d'or, que l'on a retrouvés en grand nombre dans leurs tombeaux. Ces parures étaient le privilège des mâles. Tout compte fait, ces hommes fins et grossiers ne manquaient pas d'intelligence. Ils paraissent avoir eu une grande faculté d'assimilation. C'est de Grèce, par la voie de Marseille, qu'ils recevaient les poteries, les vases de terre ou de bronze, la plupart des objets d'art ou d'industrie dont ils avaient besoin pour leur usage, comme le magnifique trépied à têtes de griffons, qu'on a exhumé d'une fouille à Sainte-Colombe, dans la Côte-d'Or. Ils appréciaient ces objets, mais n'éprouvèrent jamais le désir de les imiter. Ils n'empruntèrent aux Grecs que deux choses : leur alphabet et leur monnaie. Ils reconnurent très vite dans ce double procédé un moyen admirable pour faciliter les échanges. Toutes les inscriptions de leurs monnaies sont en caractères grecs. Nous avons en ce genre une pièce de Vercingétorix.

Les plus anciennes monnaies de la Gaule furent frappées chez les Arvernes. Ce sont des pièces d'or, du type de ces « philippes », dont le père d'Alexandre avait inondé le monde. Le nom de Philippe demeure même inscrit en toutes lettres. Les premières de ces copies sont assez fidèles : sans doute quelque esclave grec a ciselé le coin et dirigé la frappe. Plus tard, la copie dégénère ; la figure se réduit à quelques traits incohérents, les lettres à des jambages qui ne présentent aucun sens. La routine barbare a repris le dessus.

Nous ne devons peut-être aux Gaulois que leur costume. Leur manière de se vêtir nous est très bien connue ; elle avait paru si frappante aux Romains, qu'ils l'ont reproduite à satiété sur la colonne Trajane et sur tous les monuments où figurent des barbares. Cet habit assez laid n'avait rien de la majesté élégante des robes et des toges : il était composé de pièces diverses qui, disposées sur un bâton, imitaient assez bien la figure d'un bonhomme : les braies ou le caleçon pour les jambes, une espèce de veste à manches pour les bras et, par-dessus le tout, un manteau de laine

bourrue, avec un capuchon se rabattant sur la tête. Ce n'était pas beau, mais c'était pratique, se prêtait bien aux mouvements ; par mode ou par commodité, les Romains de Gaule adoptèrent volontiers ce costume, comme nous prenons le kaki pour les expéditions coloniales. Il est probable que les Gaulois ont fait cadeau au monde moderne du pantalon, le costume universel, le démocratique uniforme de l'*orbis vestitus*.

IV

LA CONQUÊTE ROMAINE Nous voici arrivés à l'époque décisive où allaient se fixer nos destinées, l'époque de la conquête romaine.

Je n'ai pas à faire ici l'histoire de cette conquête. On sait qu'elle s'accomplit en deux fois. Rome, dans son développement, se heurtait à Carthage. Ces deux forces se disputaient la Méditerranée ; l'une était de trop dans le monde. Pour atteindre Rome, Carthage, dessinant un vaste mouvement tournant, s'était emparée de l'Espagne et en avait fait une base maritime et militaire. Pour répondre à cette menace d'enveloppement, Rome s'était vue contrainte de ruiner cette base et de conquérir l'Espagne, qui devenait à son tour pour elle un point d'appui : il était donc essentiel de conserver intacte la ligne d'opérations. Ce fut l'objet de la première campagne, la conquête de la Narbonnaise. Nous sortons de l'histoire de la migration instinctive, pour entrer dans le champ de la manœuvre et de la politique. Un principe de raison fait son entrée dans le monde.

Cependant, derrière les Celtes, devenus les tranquilles possesseurs de la Gaule, s'agitaient toujours dans le Nord de nouvelles foules impatientes. Elles s'énervaient derrière le Rhin et la forêt Hercynienne, dans les tristes marécages de la Frise et de l'Elbe, brûlant de jouir à leur tour d'un climat plus aimable, d'une terre plus généreuse et d'une place au soleil. Une de ces masses creva en l'an 108 comme un orage, bouscula tout sur son passage, fondit droit devant elle par la vallée du Rhône. Marius écrasa les Cimbres dans la plaine d'Aix. Cette victoire éclatante sauva la Narbonnaise. Rome, occupée ailleurs par les guerres civiles, n'eut pas l'idée de faire davantage et de prévenir le retour d'une nouvelle ruée.

Le péril ne se dessina que soixante ans plus tard. Un nouveau nuage barbare s'amoncelait dans la Germanie. Une des tribus gauloises les plus intelligentes, celle des Éduens, qui occupait la région d'Autun dans la vallée de la Saône, sur le passage des avalanches, craignit de n'avoir pas la force d'y résister ; elle fit appel à l'alliance

de Rome. César répondit à l'appel et, en sept campagnes successives, de l'an 57 à l'an 50 avant notre ère, il donna à la Gaule, annexée à l'Empire, la frontière du Rhin. Il comprit même que sa conquête n'était pas assurée, tant qu'il n'aurait pas consolidé son aile gauche en s'emparant, face aux bouches du fleuve, des îles de la Grande-Bretagne. De là son expédition d'Angleterre. C'est déjà le mot d'Édouard VII : « Notre frontière est sur le Rhin. »

Tel est le résumé de la conquête romaine. Voilà ce qu'il ne faut pas oublier : c'est le sens de toute notre histoire. Sans doute, il est tentant de plaindre le malheur de Vercingétorix. Mais ne soyons pas dupes. La Gaule n'avait que le choix de cette alternative : il fallait qu'elle fût romaine ou germanique ; quel était le parti vraiment national, celui qui barrait la route à Rome, ou celui qui, s'appuyant sur Rome, la fermait aux barbares ?

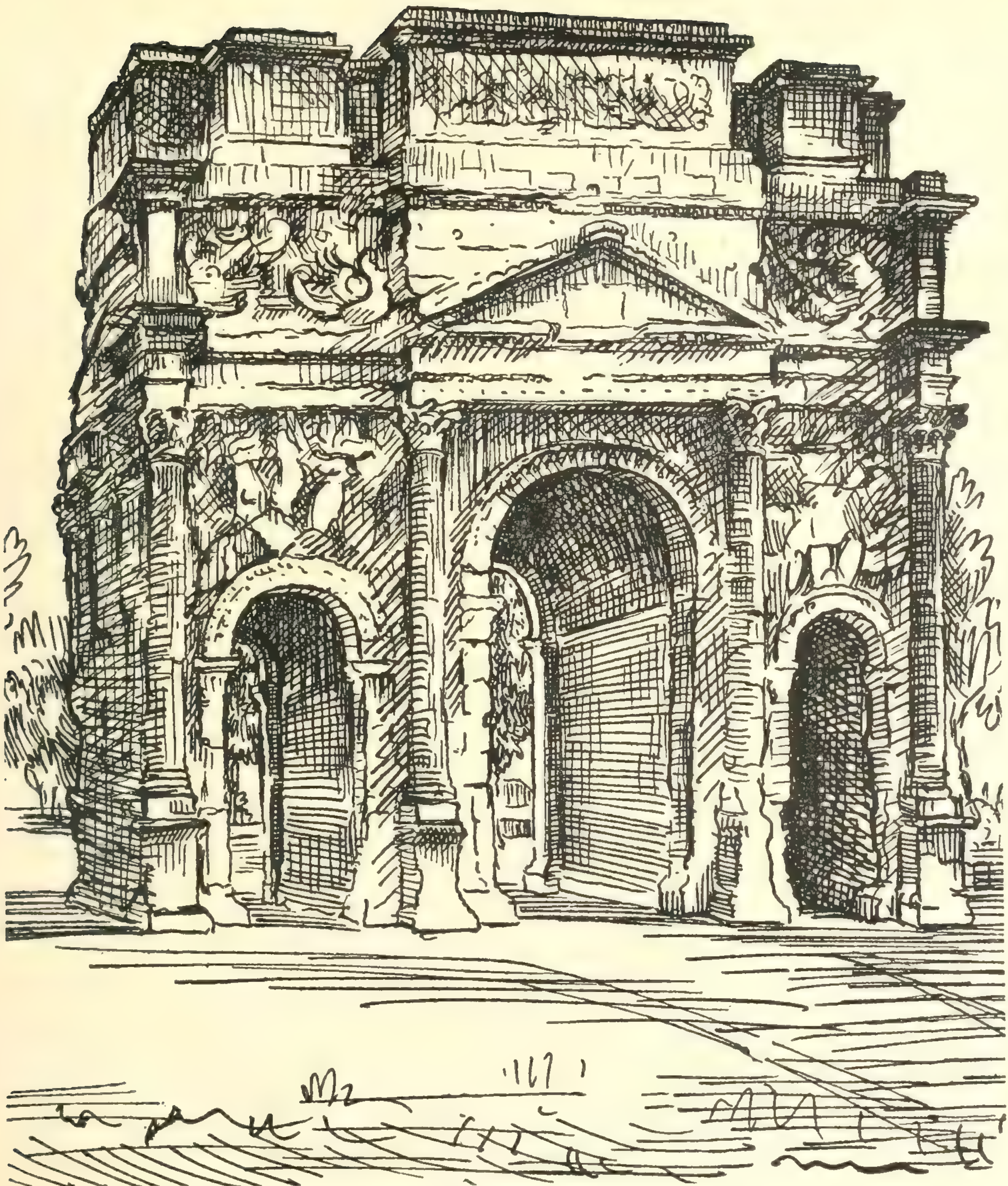
On ne peut trop insister sur ce point capital. En dépit des rêveurs, des romantiques invétérés qui pleurent encore au vingtième siècle la Gaule indépendante, il faut le dire franchement : la victoire des Arvernes eût été un désastre pour la civilisation. La face du monde aurait changé. Il n'y aurait pas eu d'Europe. En montant la garde sur le Rhin, en faisant du grand fleuve la douve qui protégeait l'Empire, en refoulant pour trois siècles les barbares dans leurs déserts, César donna sa forme à l'avenir. Non seulement la Gaule, prolongée par les îles britanniques, équilibra l'Empire, forma un contrepoids heureux, sans quoi Rome inclinait vers le monde oriental, eût été entraînée, absorbée par l'Asie ; mais la barrière du Rhin, qui résista deux siècles et ne fut emportée que trois cents ans plus tard, donna à la civilisation romaine le temps de s'enraciner en Gaule et de s'y constituer pour toujours.

Je revoyais naguère au musée de Mayence la svelte colonne de Mars, exhumée il y a peu d'années d'un jardin de la ville : la figure brisée d'un empereur la dominait. On ne voit pas sans émotion, au milieu de nos troupes qui ont repris sur le fleuve la faction des légionnaires, les débris de la statue, le sceptre et le pied d'or de César.

Il est inutile de faire un long tableau de la Gaule romaine. Ce tableau a été fait cent fois. Les traits s'en trouvent dans toute la France. Les archéologues gallicans, qui n'ont pas encore pris leur parti de César, reprochent à l'art romain de n'être pas original. Mais Rome n'a jamais prétendu à cette gloire. Son domaine, c'est le gouvernement ; son chef-d'œuvre, l'administration et l'ordre politique :

Tu regere imperio gentes, Romane, memento.

En fait d'art, les Romains n'ont pas de parti pris. Ils ont reconnu qu'il existait une civilisation parfaite, celle de la Grèce, et ils l'ont adoptée. Assurément, en la

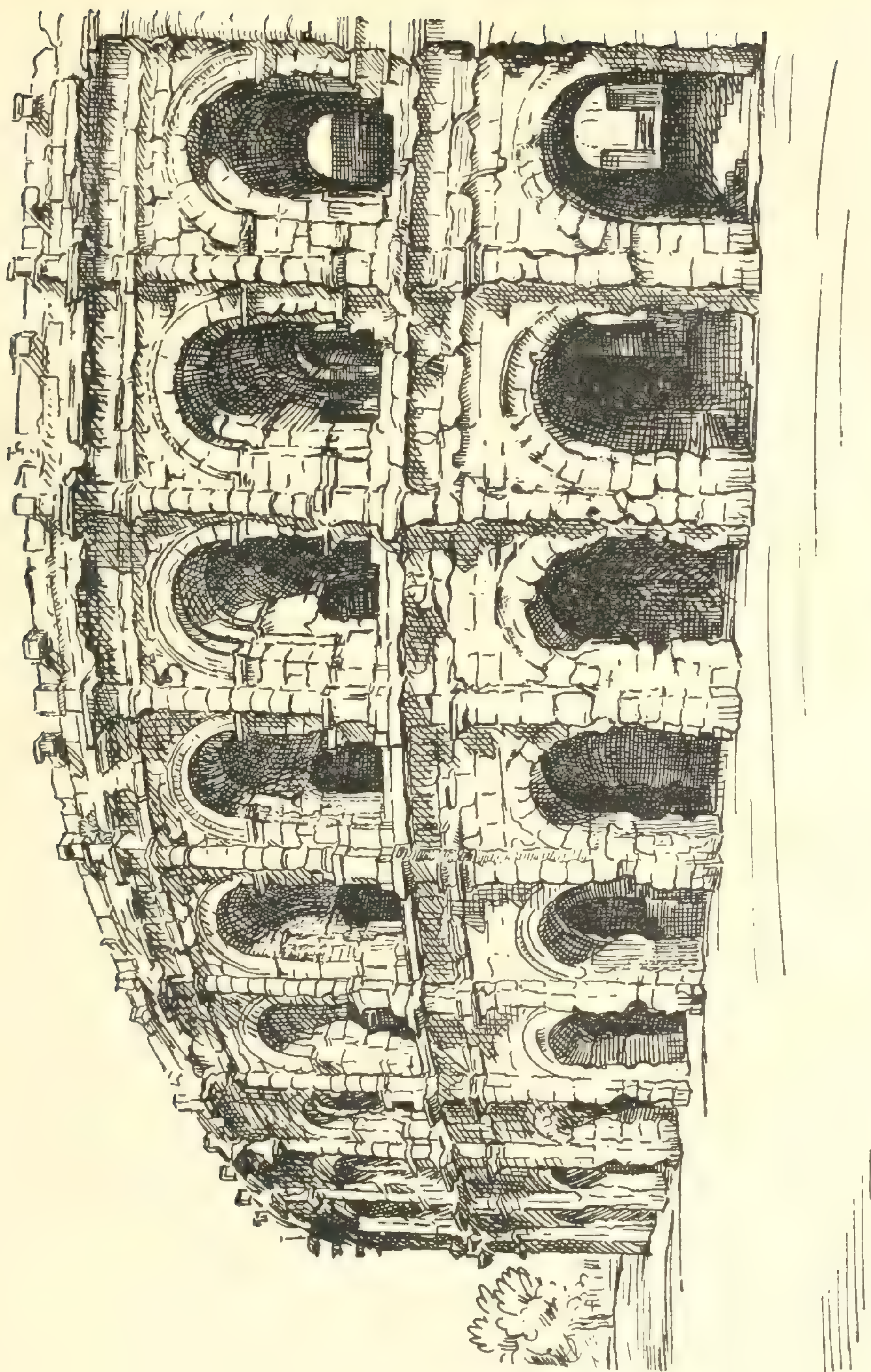


ARC DE TRIOMPHE D'ORANGE.

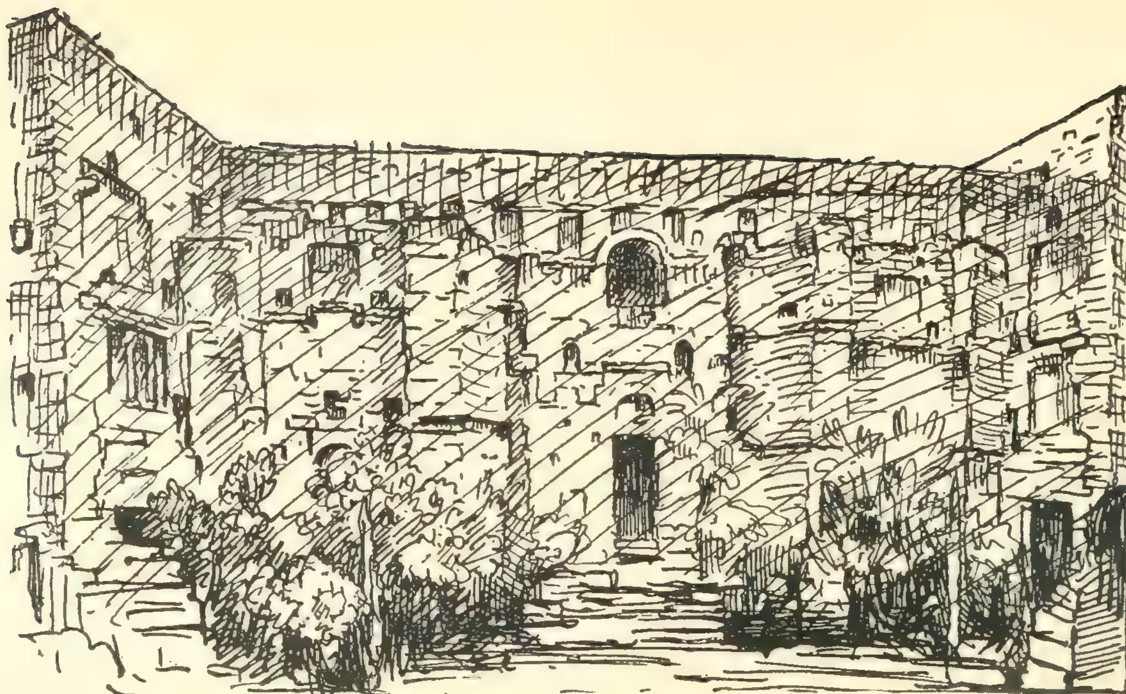
copiant, ils l'ont défigurée. Ils lui enlèvent sa pureté. On les accuse d'avoir corrompu les proportions, mélangé tous les ordres et fait dégénérer le style. La question est de savoir si ce mélange, peut-être vulgaire, n'était pas une condition de la grande œuvre de Rome : je veux dire la diffusion, l'universalité. On conçoit que l'atticisme soit un plaisir de délicats : mais à se complaire dans le raffinement de la forme, on arrive à un genre de perfection si étroite qu'elle n'est plus comprise que par un très petit public. La tête de Pallas Athéné est charmante, mais elle contient très peu d'idées. En sortant des murailles d'Athènes, il n'y avait plus que Béotie. Le barbare, pour l'Athénien, c'était tout étranger. Ce système n'est plus admissible dans le gouvernement du monde. Il fallait bien que l'art perdît sa pureté locale et se chargeât un peu en route, pour devenir universel.

Au surplus, on parle comme si l'art grec au siècle des Césars était encore l'art grec du temps de Périclès, et que Rome fût la maîtresse de revenir à son gré à l'âge du Parthénon. La vérité est que cet âge classique n'était plus désormais que de l'histoire ancienne, et que depuis longtemps la seule école vivante était celle d'Alexandrie. C'est ce nouvel art, pénétré d'éléments syriens et asiatiques, et préparé déjà par sa nature cosmopolite à la conquête du monde, c'est cet art hellénistique, abâtardi peut-être, mais très original, dont Rome s'empara et qu'elle répandit à son tour dans les Gaules. Art de luxe, entaché sans doute d'enflure et de mauvais goût, comme c'est le défaut des nations « parvenues »; il est aisé d'en critiquer le clinquant, l'apparat. Mais cette richesse, qui nous fait l'effet d'un faste de pacotille, avait l'avantage d'ouvrir à nos ancêtres mille aperçus divers. Il leur eût peu servi d'être mis en rapports avec le microcosme grec; Rome leur apportait dans son art composite une foule d'idées sur l'univers et quelques-uns des présents et des aromes de l'Orient.

Le premier soin de Rome n'était pas d'embellir : c'était de circuler, d'aérer, de construire des routes, des ponts, des relais pour les postes, des bornes milliaires, de poser les jalons de son organisation. Une entreprise civilisée repose sur la facilité des communications. L'histoire du progrès se ramène à celui des routes. La voie aurélienne conduisait déjà d'Arles à Milan à travers la Narbonnaise. Cette voie fut ensuite reliée à Lyon, dont Rome utilisa tout de suite le merveilleux nœud de rivières. Trois nouvelles routes partirent de là : l'une de Lyon à Mayence par Trèves, la seconde vers Boulogne par la vallée de la Seine et le pays d'Amiens, la troisième vers Bordeaux à travers les Cévennes. Ce travail de génie fut l'œuvre d'Agrippa. Bientôt une quarantaine de routes s'embranchèrent sur les premières, sillonnèrent la Gaule en tout sens. Leur carte dessine déjà les linéaments de la



LES ARÈNES DE NIMES.

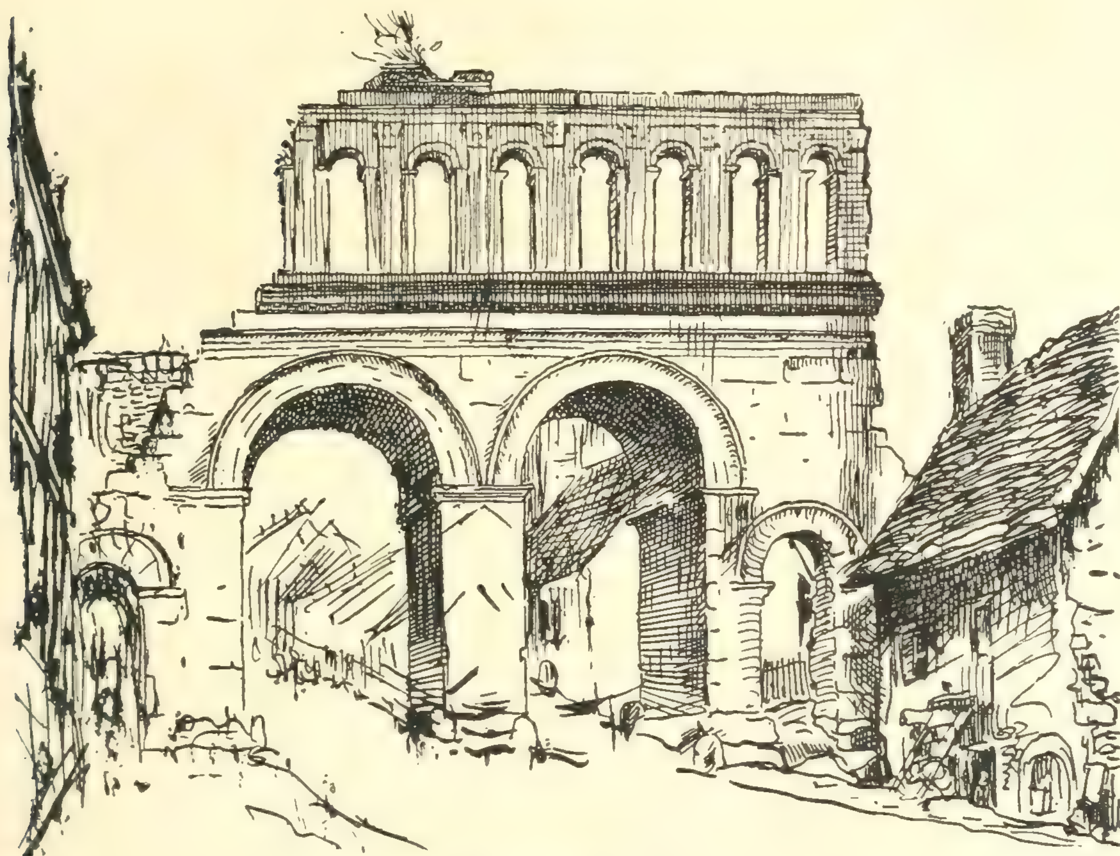


THÉATRE D'ORANGE.

France. Routes massives, bâties pour les siècles, non pas jetées ainsi que les nôtres comme un ruban sur la campagne, mais profondément maçonnées sur deux mètres d'un radier de cailloux et de béton : on dirait la crête d'un mur enfoui dans la terre. Ces puissantes chaussées n'ont pas encore disparu : le paysan connaît toujours les chemins de César, les chaussées de Brunehaut (parce que cette reine les fit entretenir), les chemins des pèlerins — parce que sur ces routes chemina le christianisme, et que l'Église marcha partout dans les pas des légions. Ces routes civilisatrices sont encore marquées sur nos cartes d'état-major. Celle d'Amiens a paru dans les communiqués.

Les routes romaines étaient des routes stratégiques. Elles conduisaient à des camps ou à des garnisons dont la topographie garde le souvenir. C'est seulement après les avoir construites que le Romain pensait à l'ornement des villes : il construisait ces thermes, ces arènes, ces théâtres, que l'on eût dits bâtis pour l'éternité et qui composent encore une part essentielle du décor de la France. Devant l'immense muraille qui ferme la scène d'Orange, Louis XIV reconnaissant une grandeur à sa mesure, admirait « le plus beau mur de son royaume ». Mais ces vastes édifices d'utilité publique étaient avant tout pour le Romain des moyens politiques : c'étaient des endroits de réunion, des lieux de ren-

contre, d'assemblée, où les peuples apprenaient à se fondre, à perdre leurs préjugés, à entrer dans les cadres de la discipline romaine. L'architecture prenait conscience de sa fonction sociale. Toute comparaison à part sous le rapport de la



LA PORTE ROMAINE D'AUTUN.

morale, ces édifices sont ce que l'art a produit de plus populaire en France avant la cathédrale. Rome imprégnait les peuples d'une puissante impression de sa force inébranlable et de sa magnifique splendeur.

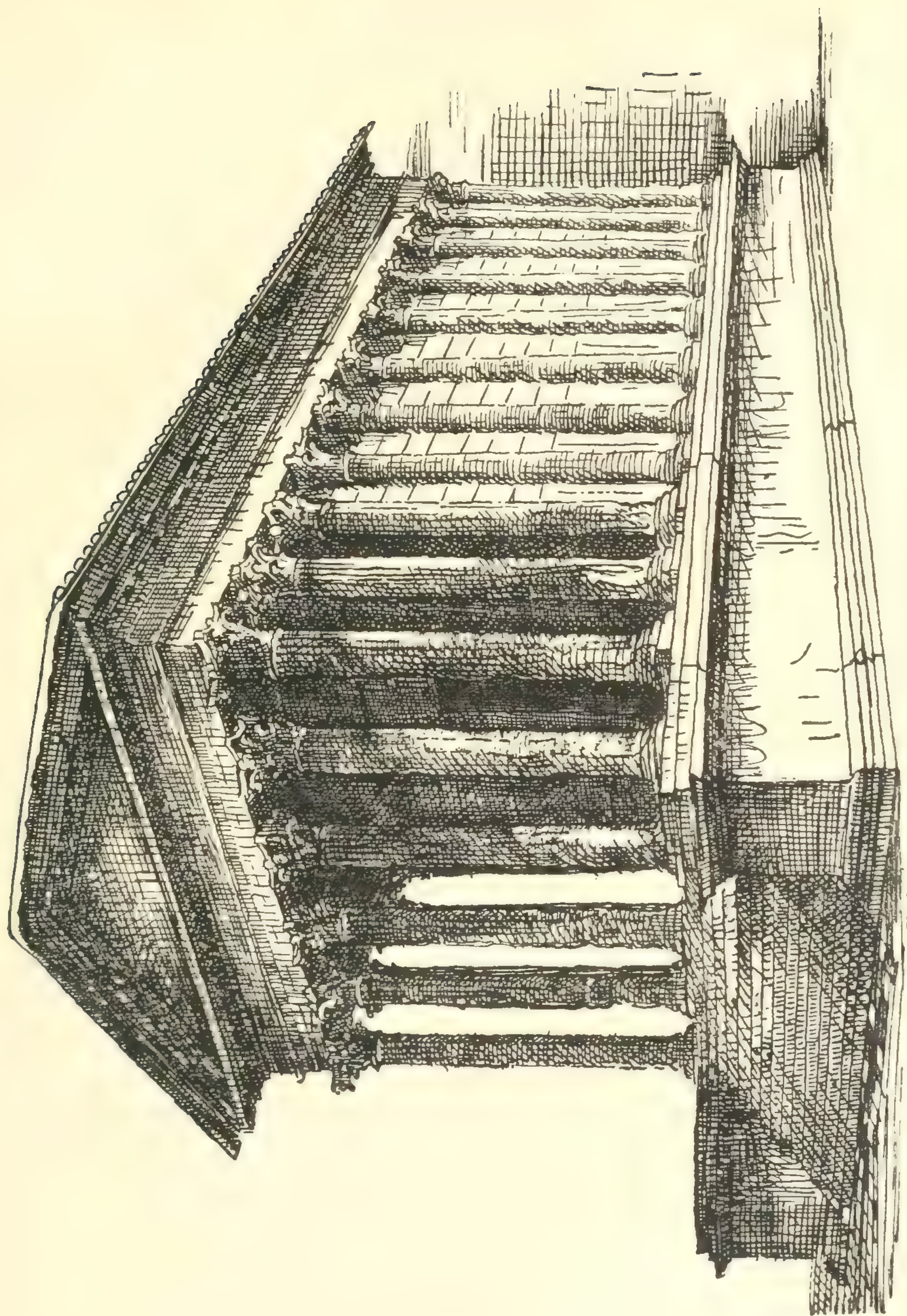
Il est bien superflu d'énumérer ici même très sommairement ces incomparables monuments qui couvrent la Provence, ceux qui font d'Arles et de Nîmes presque

de petites Romes, les Arcs de triomphe d'Orange, de Saintes, de Reims, de Carpentras, les portes de Trèves et d'Autun, tout ce qui, à travers tant de siècles et en dépit de tant de ruines, constitue la physionomie romaine de la France. On ne peut, dans cette terre toute saturée de latinité, donner un coup de pioche sous une vieille cité grimpante du moyen âge, sans retrouver, comme il vient d'arriver à Vaison, un théâtre, un forum, un Olympe de marbre : partout Rome surgit, comme Minerve, avec sa règle d'or. Mais c'est surtout dans les campagnes, à l'écart de la vie moderne, dans des coins aujourd'hui déserts, inhabités, que la présence de Rome se fait sentir à l'improviste avec plus de grandeur. Qui a pu oublier, entre les deux portes qui l'encadrent, le joli pont de Saint-Chalmas, ou, subitement apparu dans la crevasse d'une garrigue, le sublime Pont du Gard, barrant le ravin sauvage d'un triple étage d'arches d'or ? Jusque dans nos forêts du Nord, à Senlis, à Champlieu, à Bavai, des épaves de gradins, de portiques, de statues mettent encore l'ombre omniprésente de la Ville Éternelle : tandis que parfois dans un bois, dont quelque nymphe secrète a fait un bois sacré, la ruine d'un temple, une colonne unique, et d'autant plus exquise, comme celle de Vernègues, fait jaillir dans la solitude un air de flûte de Virgile.

Ces travaux immenses exigeaient des méthodes rapides de construction. Les Romains, grands ingénieurs et grands entrepreneurs, avaient un système de couler un monument dans du béton, de manière à obtenir à peu de frais un bloc, un monolithe sur lequel ils appliquaient ensuite la décoration à la manière de tableaux. On ajoute que ce système uniforme fut imposé de force aux populations, à toute une main-d'œuvre indigène réduite en esclavage et supportant le joug avec indignation.

En réalité, on ne voit en Gaule rien de pareil. La seule tentative de révolte, aisément réprimée, est celle de l'Éduen Sacrovir, en mémoire de quoi fut élevé l'arc d'Orange. L'assimilation s'accomplit sans ombrage. Les Gaulois avaient trop de sens pour ne pas admirer la supériorité de leurs vainqueurs. Rien ne témoigne qu'ils aient souffert de l'oppression romaine et conservé le regret de leur indépendance. Le paganisme romain était certainement un progrès sur la religion des druides. Les milliers de statuettes de divinités en terre blanche que les mouleurs gaulois fabriquaient près de Moulins pour la dévotion populaire et la religion domestique, les poteries de terre rouge décorées de motifs d'une gracieuse mythologie, prouvent que le Panthéon latin fut accepté sans répugnance.

Quelques-unes des plus belles statues de l'antiquité ont été exhumées en France : l'Apollon de Lillebonne, la Vénus d'Arles, celle d'Agen, aussi belle que sa sœur de Milo, et la divine tête d'Aphrodite de Martres Tolosanes, le fameux Jupiter



LA MAISON CARRÉE (Nîmes)

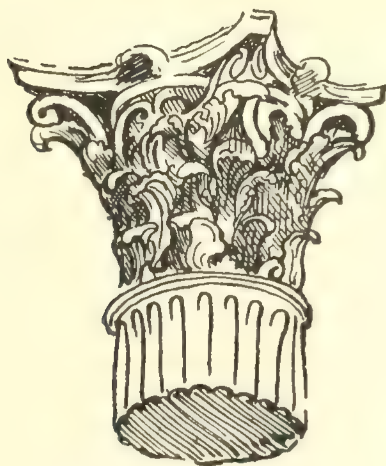
d'Évreux, l'Hercule de Lyon, et enfin la plus jeune, sortie de terre il y a quinze ans, l'archaïque et charmante Minerve de Poitiers. Quel magistrat épicurien, quel fonctionnaire dilettante fit venir à grands frais sous le ciel de la Gaule, afin d'en orner sa villa, cette virginale figure de marbre de Paros, avec son sourire un peu chinois, sa poitrine de garçon et les cannelures verticales de sa robe, pareille aux fines rayures d'une pluie de printemps? Ainsi la Grèce elle-même, dans sa pureté première, ne manquait pas à la Gaule. Beaucoup de ces marbres ou de ces fontes sont dus à des artistes grecs. Arles était pleine de marbriers grecs. Le Grec Zénodore érigea sur le Puy de Dôme le colosse du Mercure Gaulois. La stèle funéraire de Diogène Albinos, peintre grec du premier siècle, a été retrouvée dans l'église de Bourbon-Lancy.

Il y a plus : les dieux indigènes s'hellénisent. Ils dépouillent leur barbarie et prennent l'allure classique. Le cornu Cernannos, dieu gaulois du tonnerre, est sculpté en Zeus sur un autel tiré des fouilles de Notre-Dame et qu'on voit aujourd'hui au musée de Cluny. Il se retrouve au musée de Reims, assis, les jambes en ciseaux, couronné de ses bois de cerf, entre ses confrères grecs Apollon et Hermès. L'amazone Epona, déesse des écuries, familière en ce pays de chevaux, d'élevage, figure sur cent monuments (moulages au musée de Saint-Germain).

L'acclimatation se fit donc de très bonne heure, sans résistance. On s'en plaint. On se plaint que Rome, en nous apportant sa tradition, des modèles tout faits, nous ait épargné l'effort, la peine de créer nous-mêmes. Est-ce une erreur? Il me semble déjà discerner dans cet art gallo-romain des éléments qui ne sont plus positivement romains. Dans le style d'importation commence à s'essayer un esprit indigène. L'étrange collection d'animaux, la ménagerie de bronzes du musée d'Orléans, respire quelque chose de franchement autochtone. Surtout les sculptures funéraires exhalent une familiarité, un esprit de bonhomie, un léger terre-à-terre qui n'est pas dans le génie antique. Sans doute, ces ouvrages sont d'une exécution médiocre : considérez pourtant les stèles, le foulon de Sens, l'épicier de Rouen, le droguiste d'Épinal, et le bon Sabinianus, le cordonnier d'Autun, avec son marteau et sa forme, et le sabotier de Reims, à califourchon sur son banc : on observera là une nuance nouvelle, une cordialité, un amour du réel, déjà tout différents de la beauté classique. La greffe commence à fleurir.

Le sagace Choisy l'avait remarqué voilà longtemps. Il est très difficile de mesurer exactement la part propre des Gaulois dans les œuvres de l'époque romaine qui couvrent notre sol. Que l'on prenne pourtant les plus beaux, les plus précieux de tous : le temple incomparable de la Maison Carrée à Nîmes, le

charmant tombeau des Jules, dit le Mausolée de Saint-Rémy. Il y a dans ces chefs-d'œuvre quelque chose qui n'est ni de Rome ni de la Grèce. Les proportions, l'emploi des colonnes, le décor de l'architrave n'ont plus rien qui rappelle l'antique, et sont d'un goût exquis que n'a jamais eu Rome. Les éléments classiques sont mis en usage avec une liberté, un génie délicat qui font songer plutôt aux œuvres d'un Philibert Delorme qu'à celles de Vitruve. On dirait de petits monuments de la Renaissance. La frise de sujets de chasse provenant des fouilles de Saint-Landry semble un motif de Jean Goujon. On songe à ce Julien dont le palais subsiste encore, à ce premier des Parisiens, qui ne pouvait secouer le charme de « sa Lutèce ». Déjà cet esprit nouveau, cet air plus libre, caressant, était sensible aux hommes de culture romaine. En trois siècles, la Gaule avait fait son éducation. Dans ces œuvres gallo-romaines, comme dans certains vers d'Ausone, on trouve peu de traits du Romain : on y sent déjà le Français.





CHAPITRE II

LE CHRISTIANISME. LES BARBARES. L'ORIENT

I. Le christianisme. — II. Les invasions. L'influence de l'Orient. — III. Mérovingiens. Carolingiens.



LA France n'a jamais retrouvé la prospérité dont jouit pendant trois siècles la Gaule romaine. S'il ne s'agissait que du bonheur, si le bien-être suffisait pour remplir la destinée humaine, ces temps de l'Empire des Césars seraient les siècles d'or de notre histoire. Pendant plus de trois cents ans, il n'y eut aucune guerre en France : ce pays promis à tant de sang n'entendit pas le bruit des armes. Les légions qui montaient la garde sur le Rhin firent respecter la paix romaine. La Gaule dut à Rome plus que la sécurité : la consécration de son unité morale ; elle lui dut son initiation à la culture, l'urbanité. Grâce à Rome, elle entra dans le grand courant humain.

Vers la fin du deuxième siècle, un fait nouveau se produisit. Sous le règne de Marc-Aurèle, en l'année 177, une lettre, qui nous a été conservée, des fidèles de Vienne et de Lyon à leurs frères d'Asie et de Phrygie, raconte le détail du procès de Fourvières, la mort exemplaire de Pothin, de Sanctus, d'Attale et de Blandine. C'est le plus ancien monument et le plus précieux qui nous reste des origines chrétiennes dans les Gaules, et l'une des pages les plus touchantes de la vie des martyrs. Toujours le courage héroïque de la petite servante de Lyon excitera les saintes larmes. L'église lyonnaise, par cette page immortelle, méritait dans l'histoire de France un véritable titre d'aînesse. Du reste, les persécutions, sauf ce pathétique épisode, furent chez

nous peu rigoureuses ; elles y cessèrent de bonne heure. Constantin était dans les Gaules lorsqu'il fut proclamé empereur. En échange de la paix romaine, la Gaule donna au monde le bienfait de l'Église.

Dès lors, le christianisme devenait religion d'État. Nous savons peu de chose sur la manière dont il se propagea dans les Gaules. Les premières sociétés chrétiennes n'ont pas laissé de traces. Grégoire de Tours rapporte qu'un des disciples de saint Martial ou de saint Trophime enseigna aux néophytes de Bourges « comment ils devaient construire une église et célébrer le culte » ; un païen consentit à prêter sa maison. C'est sur cet emplacement que s'élève la cathédrale de Bourges.

Les seuls monuments qui nous restent des premiers temps chrétiens de la Gaule, sont les sarcophages. La religion chrétienne ne brûlait pas ses morts. On lui a reproché le dédain de la chair. En réalité, aucune autre, depuis l'antique Égypte, n'a tant fait pour notre pauvre argile. Aucune ne l'a traitée avec tant de piété. Ce corps revêtu par Jésus, et qui devait ressusciter, lui parut vénérable jusque dans ses misères. Elle n'a jamais souffert que cette merveille fût détruite. Le paganisme enfermait une pincée de cendres dans une urne légère. Le chrétien confie à un lit de marbre la dépouille du mort, qui entrait dans le mystère des suprêmes métamorphoses. Sa religion des reliques humaines inventa le sarcophage. L'inventaire dressé par Le Blant comprend deux cent soixante-seize sarcophages pour les six premiers siècles sur le territoire de la Gaule. Il y en aurait bien davantage, si les cimetières d'Arles n'avaient été mis au pillage depuis la Renaissance par les collectionneurs. Arles est encore avec Rome le premier musée chrétien du monde. Il n'y a pas en Europe de paysage plus célèbre que les Champs-Élysées d'Arles, la nécropole des Aliscamps. Une de nos chansons de geste est née sur ces tombeaux. Dante consacre à cet ossuaire deux vers de son *Enfer :*

Si come ad Arli ove Rodano stagna
Fanno i sepolcri tutto il loco varo.

Aujourd'hui encore, dépouillée de la plupart de ses tombeaux, et troublée dans sa paix par le voisinage de la gare, l'auguste allée des Aliscamps, entre ses files de peupliers qui se répondent somme des soupirs, est le plus émouvant des paysages funèbres : on dirait un dortoir où les siècles sommeillent.

Les plus anciens sarcophages d'Arles ne remontent pas plus haut que la fin du troisième siècle. Presque tous sont contemporains de la paix de l'Église. Ils ressemblent tellement à ceux de Rome, qu'on a pu se demander si quelques-uns n'ont pas été expédiés tout faits par Ostie à Marseille ; il faut supposer du moins que l'ate-

lier de sarcophages d'Arles avait été fondé par quelque élève direct des marbriers romains. La forme du sarcophage et sa dimension sont les mêmes : c'est une caisse rectangulaire de plan oblong à couvercle plat, relevé par des acrotères, souvent décorés de masques tragiques ; la face antérieure de la caisse et parfois les deux petits côtés, sont couverts de sculptures. On y retrouve, comme à Rome, le même mélange aimable de symboles profanes et chrétiens, les Génies, les Tritons, les Eros, les Psychés, qui composent à l'imagerie religieuse de cet âge son charme souriant et indécis. Souvent il ne faut voir là que des motifs usuels de décoration, sans aucune signification positive. Quelquefois on éprouve plus d'embarras, comme dans le cas de la belle tombe où sont sculptés les Dioscures. Parfois encore les défunts, surtout s'il s'agit de deux époux, sont représentés en buste au centre d'un médaillon concave : et ces portraits introduisent dans l'art chrétien une note touchante de sérieux et de vérité.

La plupart du temps, le sarcophage développe une frise continue de bas-reliefs empruntés aux scènes de l'Évangile, ou encore quelques scènes de la Bible, parmi celles qui ont trait au jugement, à l'espérance, aux idées d'immortalité et de résurrection : les histoires de Jonas, de Suzanne, de Tobie, de Lazare, ou encore l'Arche de Noé, la guérison de l'hémorrhoïsse, les miracles de l'aveugle ou du paralytique. Une scène qui semble particulière à l'école d'Arles est celle du Passage de la Mer Rouge. La figure préférée du Christ est toujours celle du bon Pasteur, une brebis sur les épaules, tel que dans la statue du Latran, où quelque Polyclète inconnu a fondu quelque chose de la grâce virgilienne à la grâce de l'Évangile.

Dans les scènes historiques de sa vie et de ses miracles, Jésus est représenté en toge, suivant le type de l'orateur antique, toujours imberbe, comme Apollon ; il est barbu, comme Jupiter, dans les scènes qui le montrent sous son aspect divin, en tant que chef de l'Église ou que présidant le collège des apôtres. Les scènes capitales de la Rédemption, celles de la Passion et du Calvaire, ne sont jamais représentées.

Le récit est toujours réduit à quelques traits, exprimé très laconiquement par deux, trois personnages au plus ; dans les tombeaux les plus anciens, les épisodes se suivent sans aucune ponctuation, ce qui en rend la lecture assez difficile, et ce qui suppose chez les fidèles une sérieuse instruction des choses de leur foi. Plus tard, des divisions s'introduisent, le bas-relief se déroule sous de légères arcatures, couronnées de frontons et encadrées de colonnettes, où l'on reconnaît sans peine une influence byzantine.

Cette influence, déjà sensible dans l'école d'Arles, où elle parvenait par la voie

de Marseille, trouva, par celle de Narbonne, un accès plus facile encore dans le Sud-Ouest de la Gaule. La châsse de saint Seurin, au musée de Bordeaux, nous présente un type tout nouveau de sarcophage : le plan de la caisse n'est plus un rectangle, mais un trapèze ; le couvercle est un toit de tuiles en écailles de poisson. La décoration sculptée n'est pas moins différente : c'est une gravure presque sans relief, un simple dessin de pampres et de grappes recourbés en rinceaux, de chaque côté d'une couronne centrale portant le chrisme, c'est-à-dire le monogramme du Christ, entre l'Alpha et l'Oméga qui signifient le commencement et la fin de toutes choses.

Je ne poursuis pas plus avant cette étude des sarcophages. Elle nous permettrait de suivre pas à pas la marche du christianisme dans les Gaules. Ils gagnent peu à peu vers le Nord, se dépouillent de leurs sculptures et de leurs ornements. Toute cette première tradition de l'imagerie chrétienne s'efface rapidement ; elle tombe comme les premières fleurs d'un printemps trop précoce ; l'iconographie du moyen âge ne doit rien à cet art, vite oublié, des catacombes. Tous nos grands thèmes religieux viennent d'ailleurs, de plus loin. En même temps, les formes se simplifient. Les matériaux de luxe disparaissent : au baptistère de Poitiers, dans la vieille ville de Fortunat et de sainte Radegonde, on voit des sarcophages taillés dans un fût de colonne, dans une borne milliaire, dans un morceau d'architrave pris à quelque temple écroulé ; un cercueil d'enfant est creusé dans un débris de torse. Le petit mort rentre effrayé dans le ventre maternel. Enfin le sarcophage n'est plus qu'une auge de pierre, de formes rudes, étroite aux pieds, évasée aux épaules, couverte d'une dalle où un ciseau de plus en plus hésitant a gratté des cercles, des feuillages, une croix, des arêtes de poisson. Il s'en trouve de cette espèce au musée de Cluny ; Carnavalet en a recueilli de plus indigents encore, de simples coffres coulés en plâtre. Ces dernières tombes peuvent être du sixième ou du septième siècle. Comparés aux beaux sarcophages d'Arles ou du musée du Louvre, ces pauvres objets funéraires sentent la tristesse, la tempête. On devine qu'un orage a passé par là, qu'un terrible vent du Nord a saccagé cette gracieuse imagination du Midi. Et en effet, tandis que la culture chrétienne, marchant derrière les légionnaires, suivait les fleuves, remontait de Lyon à Lutèce et à Metz, voici que le rempart militaire fléchit ; la digue crève de toutes parts. On eût dit que le décor de la grandeur romaine n'avait été dressé par les Césars aux bords du Rhin, que pour donner le temps de se développer à un dessein de la Providence. Il fallait que la civilisation pût s'installer en Gaule et s'y pénétrer de christianisme. Alors l'histoire reprend son cours : l'orgueilleuse façade s'écroule et, par-dessus ses débris, se précipitent les Barbares.

II

LES INVASIONS Chose étrange ! Des historiens ont salué les invasions avec des cris de joie. Non pas des historiens allemands, je dis des historiens français. Pour ceux qu'ulcère encore la conquête romaine, les destinées nationales, interrompues pendant cinq siècles, se renouent avec les Barbares. L'invasion est la revanche de l'instinct naturel, une énergique explosion de notre tempérament. C'est le jeune Siegfried sonnant du cor magique, bondissant par la route de l'Oiseau, vers la belle endormie.

Les Barbares, selon cette école, que ne leur devions-nous pas ? La féodalité, l'honneur, le culte de la femme, la religion tendre, les principes de notre vie morale, notre art, notre poésie, la chanson de geste, la cathédrale. Bref, l'invasion était la source vive qui avait assaini la terre et purgé l'univers de la corruption et du fumier païens. Les Barbares étaient le sang frais qui régénère l'humanité. Déclamations, chimères sur la mission salubre du non-civilisé, système des fléaux de Dieu, mystique brutale du salut ! Depuis la *Germania* de Tacite, ce sont des lieux communs qui traînent chez les rhéteurs.

Nous savons aujourd'hui par les immortelles analyses de Fustel de Coulanges, que les choses en réalité se sont passées tout autrement. Nous savons que les Barbares n'apportaient que la barbarie, et que d'ailleurs, loin de former une masse grandiose devant tout submerger dans une sorte d'ouragan apocalyptique, ils étaient une minorité beaucoup trop peu nombreuse pour modifier profondément la composition des peuples qu'ils ont vaincus.

Des savants ont passé leur vie à défendre cette thèse que notre poésie romane est d'essence germanique, qu'elle n'est que la forme latinisée, abâtardie, de rhapsodies barbares aujourd'hui disparues. M. Joseph Bédier, dans un livre admirable, l'a ruinée.

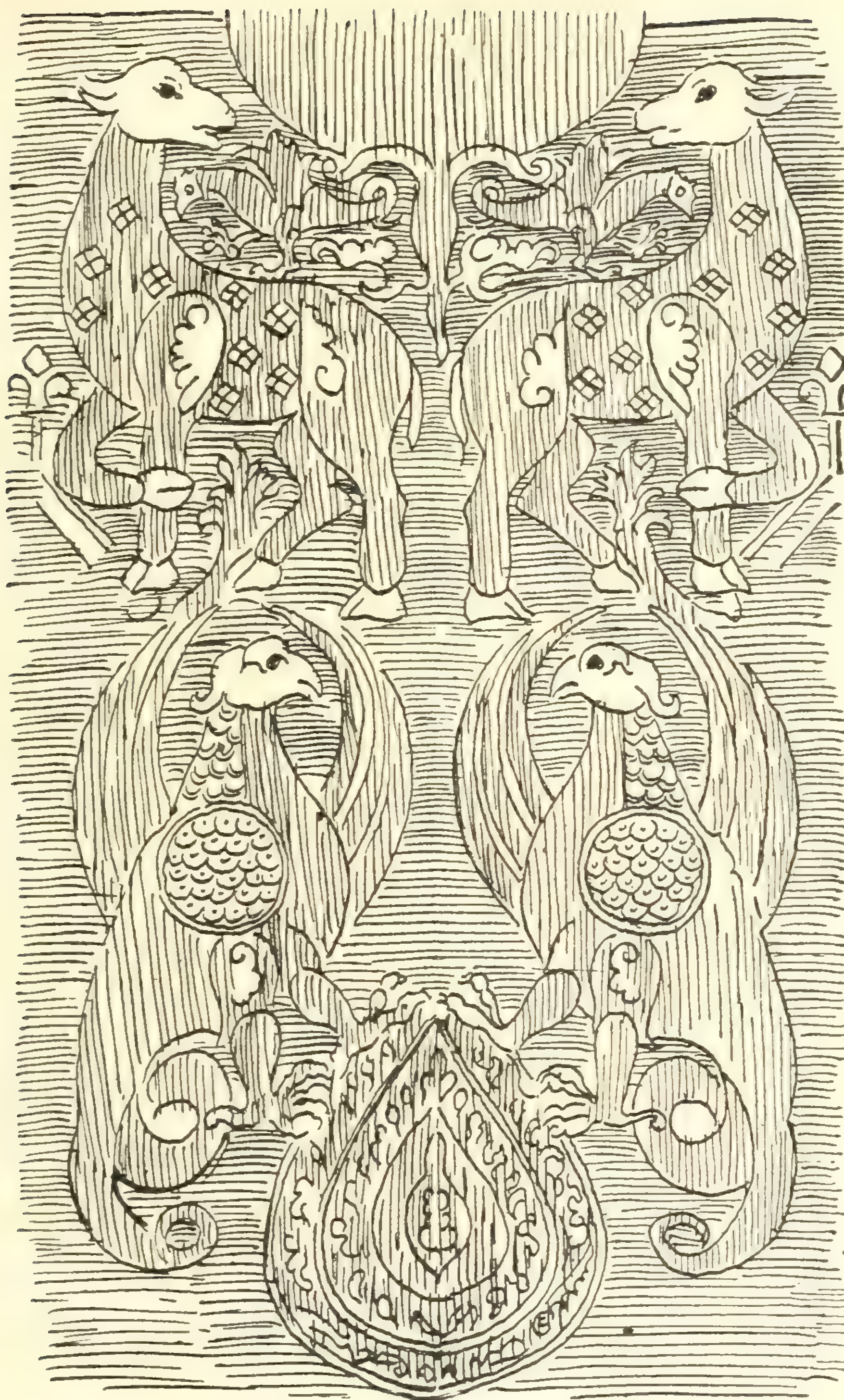
Ce qu'on a dit de la poésie, on l'a répété de l'art. Ce nom de « gothique », de tudesque, jeté au moyen âge comme une injure, les archéologues patriotes l'ont relevé comme un honneur : ils se font une gloire de leurs origines barbares. Quand on lit Courajod, on est arrêté à chaque pas par ces divagations sur le génie du Nord, sur le mystère celtique, scandinave, germanique, aryen, indo-européen. Il est temps, après M. Mâle, de faire enfin justice de cette esthétique nuageuse.

Il y a au cabinet des Médailles une épée merveilleuse, entourée de quelques bijoux d'une délicatesse exquise, des agrafes, des abeilles, d'un inimitable travail. La garniture de l'épée est surtout admirable ; le cuir du fourreau est raidi par une équerre d'or enrichie de grenats, comme d'une sanglante et parfaite joaillerie. Mais ces pierreries ne sont pas seulement serties dans la bordure : un fil d'or les traverse, et ce fil ondule, flotte comme un cheveu de femme, avec une grâce qui enchante. On ne peut s'arracher de la vitrine où reposent ces armes magnifiques et romanesques, d'un goût inouï et suprême. Elles furent trouvées à Tournai, au dix-septième siècle, dans le tombeau de Childéric, et l'on put croire alors qu'il y avait chez les Barbares des artistes raffinés.

Le trésor de Tournai resta longtemps unique. Mais au milieu du siècle dernier on découvrit près de Tolède, dans une crypte de Guarrazar, un second lot de chefs-d'œuvre plus surprenants encore. Ils forment la merveille du musée de Cluny. La pièce capitale est un diadème d'or, un large bandeau massif, décoré de losanges de saphirs et de perles ; ce cercle est suspendu à un globe supérieur par un réseau de chaînettes composées de plaques d'or délicatement ajourées ; au-dessous, par d'autres chaînettes, pend une couronne de lettres qui forment ensemble le nom du roi wisigoth Receswinthe, et chaque lettre se termine par une pendeloque d'émeraudes. Au moindre souffle cette frêle suspension frémit comme un feuillage. C'est la couronne des fées, la couronne d'Ariel.

D'autres découvertes se succédèrent : une aiguière et une châsse du trésor de Saint-Maurice-d'Agaune, des armes trouvées à Pouan, dans l'Aube (aujourd'hui au musée de Troyes), le trésor de Gourdon (Saône-et-Loire), au cabinet des Médailles, semblaient montrer que les Francs apportaient avec eux un art décoratif infiniment original. Plus tard, il est vrai, des objets semblables sortaient tout à coup (1837) d'une tombe de Pétrossa, près de Bucarest ; on en était quitte pour reculer vers l'Est la source du génie barbare, et quand de nouveaux trésors furent trouvés en Crimée, on s'accorda pour dire que les Goths ayant fait par là un long séjour, c'est à eux que l'on devait ces merveilles d'orfèvrerie. Et l'on admirait ces Barbares, grands enfants prodigues et naïfs, qui, dans leurs migrations, semaient, au lieu de cailloux, des trésors.

A la vérité, il y avait dans ces objets beaucoup de détails inexplicables : l'anse d'une coupe de Pétrossa est formée, par exemple, d'un merveilleux guépard, animal tout à fait étranger à la faune de l'Ukraine et de la Russie méridionale. Un des thèmes les plus fréquents était un oiseau aux ailes entr'ouvertes, au bec de perroquet, souvent déformé, méconnaissable, mais dans les meilleurs exemplaires on ne



ÉTOFFE ORIENTALE (Trésor de la cathédrale de Sens).

pouvait hésiter à reconnaître un faucon. Mais une forme très mystérieuse était celle d'une demi-lune, d'un éventail de fer aiguisé de cinq pointes, pareil à une main stylisée, à une sorte de « coup de poing ». On n'avait jamais pénétré le sens de cet objet, lorsqu'un exemplaire mieux conservé permit de reconnaître la nature des pointes : ce qu'on avait pris pour des doigts étaient des formes d'oiseaux. Bijou qui ouvre les ailes à l'imagination ! Cet anneau, c'est le cercle d'osier que porte l'oiseleur à la chasse, et qui sert de perchoir aux faucons de rechange. On évoque la scène : l'oiseleur qui tend au cavalier l'animal décapuchonné, le lancer de l'oiseau, la quête en plein ciel, l'attaque soudaine, la plume et le sang pleuvant des airs, et le faucon haletant, hérissé et vainqueur, qui retombe sur le poing de son maître comme un petit orage. Images qui transportent la pensée bien loin des tristes landes et des marais de la Germanie, là-bas, dans les steppes sans limites où galopent les chevaux parthes, comme dans les miniatures des poèmes de Firdousi, et où, sur des tapis de fleurs, les cavaliers rapides s'enivrent d'espace et de parfums ! Une dernière trouvaille faite en 1870 dans une fouille à Wolfsheim et maintenant déposée au musée de Wiesbaden, vint donner le mot de l'énigme : c'est une plaque de ceinturon décorée d'hyacinthes et de grenats, dans le style des pièces précédentes ; on s'aperçut un jour qu'elle portait une inscription : on y lut, en caractères pehlvis, le nom d'Artaxercès, un des rois sassanides de la Perse au troisième siècle. Dès lors tout s'expliquait : les griffons, les guépards, les monstres, enfants tumultueux de l'imagination barbare, retrouvaient leur patrie et leur vraie origine. La décoration germanique était en réalité une décoration orientale, et ce qu'on avait pris pour l'ouvrage du noir Alberich, c'était le présent de l'aurore, le caprice du génie persan.

L'INFLUENCE ORIENTALE On aurait bien pu s'en douter, à voir cette féerie, cette joaillerie de la grotte de Sindbad. Ces arabesques, cette magie, ces mains ruisselantes de perles et de tous les trésors de Golconde, c'était le monde des *Mille et une nuits*. Il n'avait rien à voir avec les marécages de l'Elbe et les brumes scandinaves. C'était cet art prodigieux de la couleur, des gemmes, de l'émail, de la soie, cet art des coffrets et des tapis où l'artiste de l'Orient reproduit sans se lasser l'ivresse de ces printemps, où les plateaux de l'Iran ne sont qu'un champ de roses. On pouvait s'en douter, rien qu'à voir la reliure de l'évangéliaire de Monza donné à la reine Théodelinde, si l'on n'en croyait pas les textes, qui nous apprennent que cet ouvrage est un ouvrage persan ! On pouvait se rappeler les ambassades que le roi Pépin reçut du calife de Bagdad, et celle que Charlemagne reçut d'Haroun

Erraschid. Au nombre des présents qu'apportait cette dernière, il y avait cent bêtes curieuses, jusqu'à un éléphant. Il y avait encore assurément bien d'autres choses. Que ne donnerions-nous pas pour en posséder l'inventaire? Mais cet inventaire est inutile. Il surnage dans tout l'Occident, après tant de révolutions, des épaves qui parlent encore. Les trésors d'églises en regorgeaient, et le plus riche de tous, celui de Saint-Denis. Les lambeaux en sont recueillis au cabinet des Médailles. Allez là. Vous y verrez une pièce d'ivoire qui représente un roi d'Orient accroupi sur un éléphant, pièce d'échecs de travail hindou (échecs, le nom même est oriental), qui appartenait à la couronne de temps immémorial. Vous y verrez la coupe de gemmes translucide, la coupe d'émail et de cristal, la fameuse coupe de Chosroès. Vous y verrez le plat d'argent dont la gravure montre le même prince à la chasse. L'épée de Charlemagne au Louvre est un travail persan : on y reconnaît le *mâhrou* ou le croissant de lune, uni au *férouer*, au génie ailé que la Perse dériva des Chérubins féroces, fils farouches de l'Assyrie.

Au moyen âge, toute relique est enveloppée d'étoffes précieuses. Et toute étoffe précieuse est une soie orientale (bien souvent la relique a la même origine : l'Orient fut de tout temps le grand fournisseur de reliques, le grand inventeur en ce genre de biographies originales, de vies de saints et de corps saints ; et c'est ce qui explique tant de pèlerinages). Ces étoffes abondent encore dans nos antiques trésors. Celui de Sens conserve le suaire de Saint-Victor, le suaire de Saint-Siviard : ce sont des étoffes persanes. Plusieurs sont exposées au musée de Cluny. Une autre, décorée d'une frise d'éléphants et qui porte le nom d'un prince d'Orient contemporain de Charles Martel, est au Louvre et provient des environs de Boulogne. Tout l'Orient dans les plis de la soie parfumait nos reliquaires. Par là se répandaient le goût original, le rythme spécial à cet art de la Perse, ces compositions symétriques faites de motifs affrontés et mélodiquement développés en sens inverse, ces monstres, ces griffons, ces chimères, ces paons qui becquètent des fleurs ou boivent, la patte levée, de chaque côté d'une coupe : décoration charmante, qui allait devenir un des principaux éléments du décor des chapiteaux romans. Pendant des siècles, dans les cloîtres aux précieuses colonnettes, entre lesquelles le soleil faisait jouer ses ombres, on put se croire sous les arcades d'un caravansérail, parmi le merveilleux de la féerie persane et les enchantements des jardins d'Ispahan; l'imagination ne quitta plus ces mirages, avant que nos imagiers n'eussent trouvé un paradis plus beau encore, dans la flore et les simples de nos printemps du Valois.

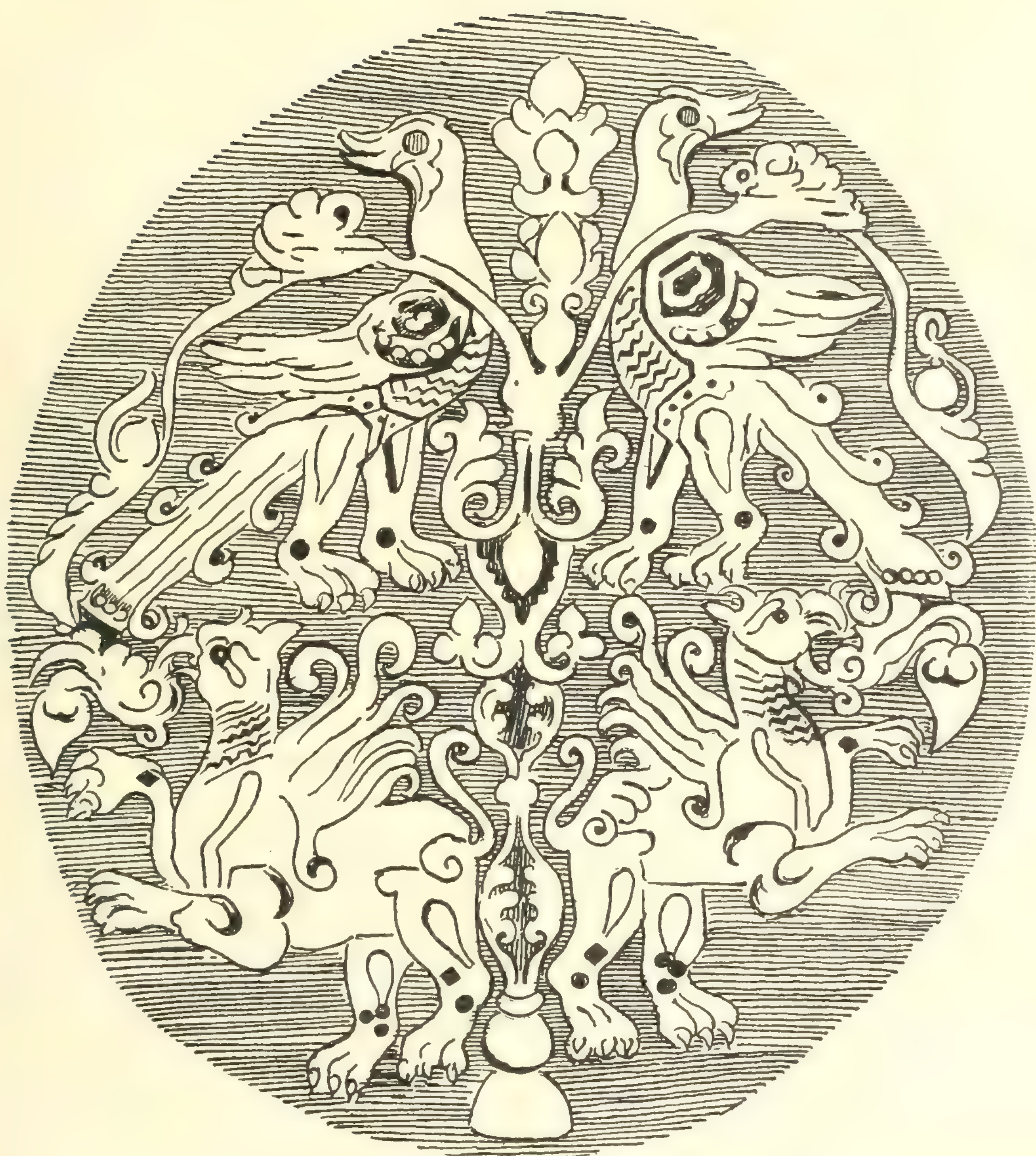
Peut-être sera-t-on surpris que certaines de nos origines soient à chercher si

loin. Pourtant, rien de plus naturel. Au cinquième et au sixième siècles, dans le gâchis universel, il ne reste sur la terre qu'un seul point rayonnant : c'est l'Orient, le pays du Phare, le monde où brillent alors l'Empire de Byzance et la Perse sassanide. Tous les yeux se tournent vers cette lumière. L'art byzantin, cet art souvent incomparable qui combine les traditions grecques avec les modes orientales, domine alors le monde. C'est un art que l'on traite souvent de décadence, parce qu'on n'y retrouve plus les pratiques de Phidias. Mais il ne s'agit pas de nos goûts. En art, on n'imite jamais que ce qui est vivant. L'art grec avait le tort d'être une langue morte. C'était un idiome qui ne se parlait plus. C'est l'art byzantin, au contraire, qui possédait tous les prestiges, dans cette ville de Constantin qui offre la première position politique du monde, commande à toutes les routes de l'univers, et pendant plus de mille ans encore prolongea son empire. Il résulta de là de grandes conséquences sur l'évolution du goût.

Par exemple, vers le sixième siècle, on perd l'habitude de sculpter. On en accuse l'Église et sa méfiance des idoles ; c'est une erreur. Il est possible que l'Église encourageât peu la sculpture, bien qu'elle ne l'ait jamais interdite (voir les bas-reliefs des sarcophages). La véritable raison est d'un ordre tout différent : il arrive, — et c'est ce qui se passe de nos jours, dans certaines parties de l'école contemporaine, — il arrive que l'art, par dégoût de la vulgarité, du trompe-l'œil, refuse d'être plus longtemps un art d'imitation. Après certains excès de sensualité, il vient un moment où l'artiste écœuré s'éloigne de la nature comme d'une maîtresse d'erreurs. L'esclavage des apparences et la copie des choses, le *fac simile*, l'expression, le rendu, lui paraissent la plus honteuse des servitudes. Il conçoit un art à mille lieues de tout ce terre à terre, un vocabulaire neuf et tout imaginaire, sans rapports avec le monde des faits, un jeu de formes, un pur décor, une création indépendante, de nature toute lyrique et tout intellectuelle, une géométrie harmonieuse et une catégorie de l'esprit.

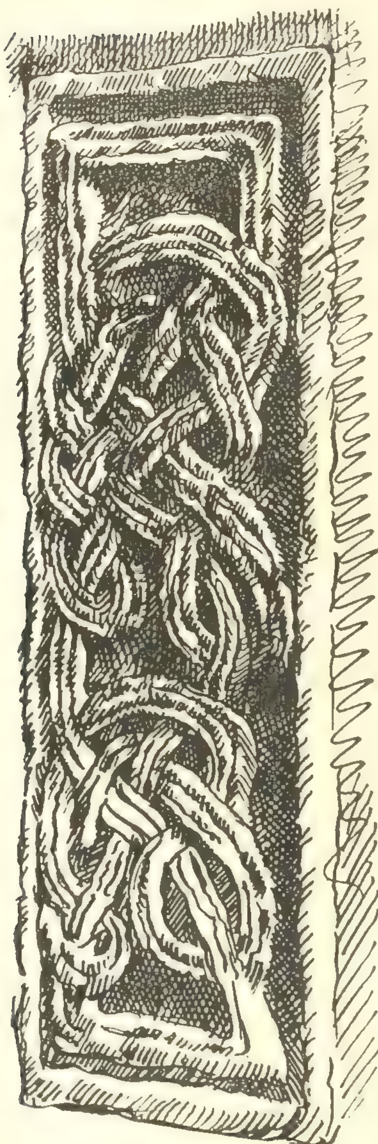
C'est ce phénomène qui se passe à l'époque byzantine : tout à coup les sculpteurs se désintéressent du relief ; ils se dégoûtent de ce qui avait délecté leurs ancêtres, la représentation des corps définis par leurs masses et la reproduction naturaliste de la vie. Cet art qui avait tant abusé de la forme, s'en détourne. On ne modèle plus. On se contente de sculpter à plat, de graver sur un mur une silhouette, un contour, une arabesque décorative, de la ciseler à l'infini, de la perler, de l'ajourer, à la manière d'un bijou appliqué sur la peau ; on la jette comme une guipure, une dentelle blanche sur fond noir.

Cette décoration singulière est d'origine orientale ; elle vient de Perse ou de



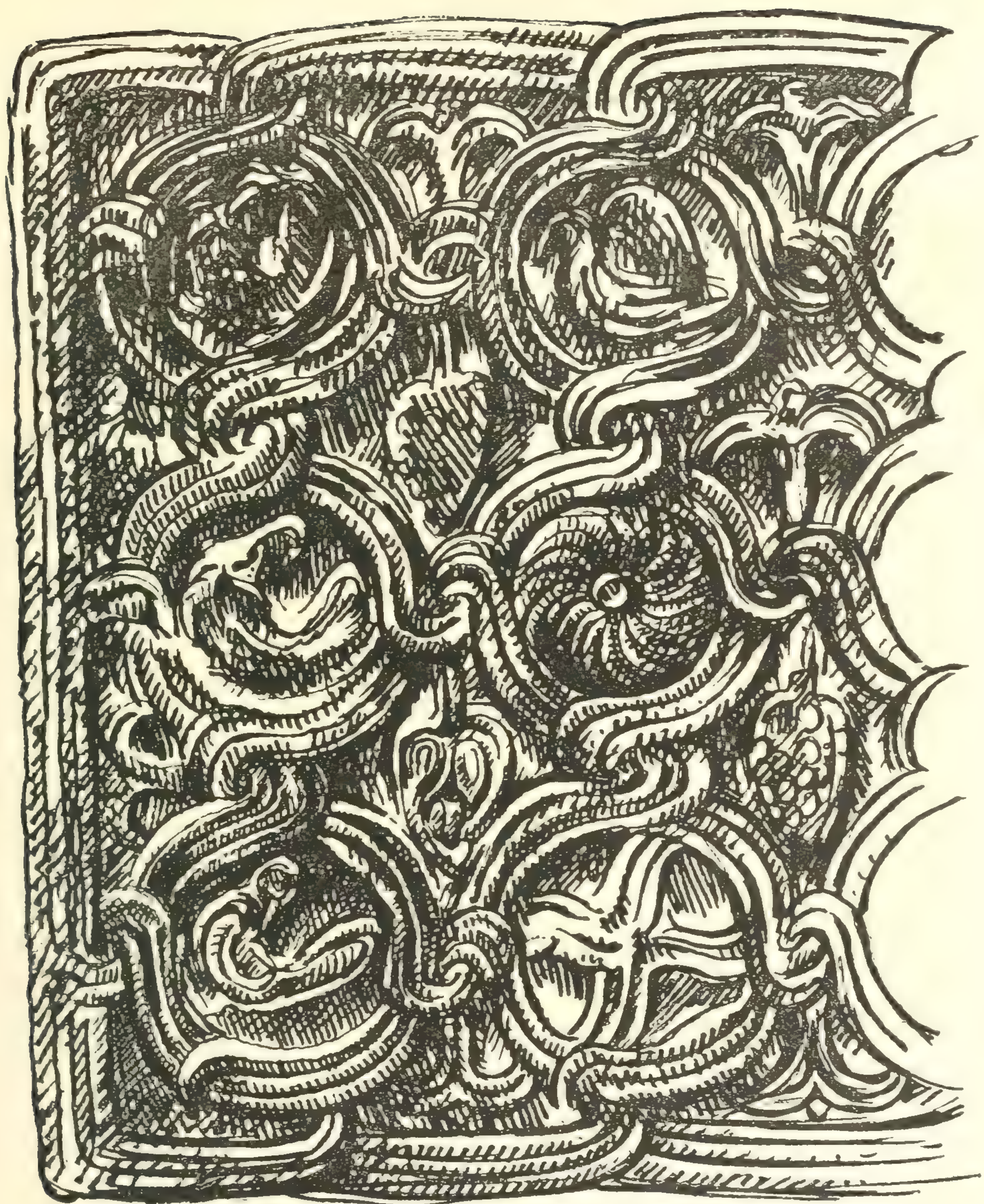
SAINT SUAIRE DE SENS.

Syrie, probablement de plus loin encore, du fond de ces vieux âges assyriens qui avaient inventé ces gravures rupestres (héritage peut-être des Hittites et des plus vieux sculpteurs du monde, les artistes de l'époque du renne), et qui communiquèrent leur art à l'Égypte des Pharaons et aux sculpteurs chinois de l'époque des Hân. L'Orient, le serein Orient, n'a jamais aimé la saillie. Il adore le spectacle de la surface plane où l'éternelle Maïa tisse ses illusions et déroule ses phénomènes ; son art original est l'étoffe, le tapis, la faïence qui décore les murs comme des bouquets de fraîcheurs sur lesquelles l'émail ruisselle comme l'eau. Ce joaillier exquis traite l'architecture et l'ouvrage comme un joyau. On sait quelle dignité il a donnée parfois à ces antiques sculptures chinoises du Tchang-Tong ; on sait, depuis les belles découvertes de Foucher au Gandhara, que ce sont les Grecs d'Alexandre qui enseignèrent à l'Asie les principes du relief. Mais la vieille tradition de la sculpture à plat ne meurt pas tout entière. Par un de ces échanges dont l'histoire offre quelques exemples, elle se réveille tout à coup aux bords du monde chrétien, à l'instant où le monde bouddhique l'abandonne. La sculpture byzantine n'est donc pas, comme on le croit, un art dégénéré ; c'est une des plus vieilles traditions du monde qui nous revenait avec elle des profondeurs de l'Orient.



PILIER DE L'ÉGLISE DE CRAVANT.

Rien de plus mystérieux que son apparition : apparition subite au milieu du désert. Au centre d'un plateau désolé, à dix lieues à l'est du Jourdain, sur la route de Damas, s'élève un grand château en ruines, le château de Mschatta. Le morceau principal, la frise de la façade, a été transporté au musée de Berlin. Qu'on se figure une immense muraille de calcaire,



ENTRELACS (Fragment d'une plaque de chancel, cathédrale de Vence).

une paroi absolument nue, reposant sur une base plane dont elle est séparée par une moulure horizontale; puis, au-dessus de ce trait d'ombre, une broderie, une succession de triangles et de rosaces, une éblouissante résille où l'artiste a capté, comme dans les facettes du diamant, toutes les magies du jour et de l'ombre. Rien n'égale dans l'art la surprise de cette ciselure, précise comme une eau-forte et légère comme un tulle, et qui, sans imiter aucune forme particulière, par le contraste des surfaces nues et des bords précieusement ouvragés, évoque tantôt l'image d'un bracelet sur la chair, tantôt celle d'une robe de lin tout unie, qui tombe sur un pied blanc par une broderie. Raffinement suprême que cette savante économie ! Invention pleine de goût, et qui plaît comme la musique ! Cette décoration merveilleuse, abstraite et délicate, cette fleur inouïe des sables, est une des plus exquises créations humaines, l'une de celles qui font le mieux comprendre ce qu'on appelle le style. Rien n'indique d'ailleurs que ce ravissant caprice, que cette miraculeuse damasquinure de pierre ait eu pour origine un scrupule religieux ; elle n'a d'autres motifs que des raisons de goût. Pendant quatre ou cinq siècles, dans le monde chrétien et musulman, on a sculpté ainsi ; on a suivi cette fantaisie d'un artiste inconnu. Toute notre flore romane est l'épanouissement de cette rose du désert.

Comment ces modes de l'Orient sont-elles venues en Gaule ? Par mille voies différentes, où les Barbares n'ont rien à faire. Il est possible que des Vandales ou des Goths, ayant appris dans leurs pérégrinations quelques rudiments du métier de l'orfèvre, en aient transporté jusqu'en Gaule des redites de plus en plus dégénérées, comme on transporte un seau d'eau fraîche, qui s'égoutte à chaque pas et arrive desséché. Voilà l'invention barbare ! Le Barbare n'est qu'un copiste qui ne comprend plus ce qu'il copie. Son art est de naissance un art vieillot et décrépit.

Alors ? L'art oriental a abordé chez nous par la route éternelle de la civilisation, par les routes d'azur de la Méditerranée. En Europe, la civilisation est méditerranéenne. Il y aurait beaucoup à dire sur ces premiers contacts de Rome et de l'Orient. Charme immortel de Cléopâtre ! Symbole inoubliable de ce mariage des deux mondes ! Mais la Gaule était de tout temps en relations avec l'Asie ; Marseille est une colonie grecque, et l'Évangile est une religion syriaque, comme tant de cultes d'Orient (ceux d'Isis, de Mithra) qui exerçaient alors sur les âmes d'Occident l'attrait de leurs mystères, religion enfin qui fut prêchée en grec dans les ports de la Mer intérieure, où elle fit ses premiers adeptes chez les matelots et les pêcheurs ; la lettre qui nous instruit des martyrs de Lyon est une lettre grecque adressée aux églises de Phrygie ; Pothin, Irénée étaient Grecs, Attale de Pergame, les apôtres



FEUILLET DU DIPTYQUE DE SENS : LE TRIOMPHE DE BACCHUS
(Ivoire. Travail hellénistique).

légendaires de Paris, Denys et Eleuthère, étaient Grecs. L'éternel proscrit Athanase vécut quatre ans à Trèves. Il y eut dans la suite, pendant toute la durée des temps mérovingiens, à Narbonne, à Bordeaux, à Lyon et jusqu'à Metz, des colonies d'Orientaux, de marchands qui faisaient le commerce, la banque, vendaient des épices, des aromates, des étoffes, des bijoux, des bibelots, des papyrus. C'était cette éternelle brocante que nous trouvons installée au fond de tous les ghettos, prodigieux agents de rapports internationaux, actives, industrieuses navettes, toujours en train de tisser on ne sait quel cabalistique dessin sur le canevas des affaires humaines. Arles, Marseille au moyen âge sentaient comme de nos jours le poivre et la vanille. On appelait ces Orientaux des Juifs, des Syriens. Grégoire de Tours rapporte l'histoire du juif Priscus, qui servait de courtier à Chilpéric. Un de ces Syriens, nommé Eusèbe, acheta le siège épiscopal et peupla de ses créatures l'évêché de Paris.

C'est sans doute par ces marchands que nous sont parvenus un certain nombre d'objets orientaux, des ivoires comme le diptyque de Sens représentant le *Triomphe de Bacchus*, ou le fameux ivoire de Trèves, ou le grand trône d'Aix-la-Chapelle, avec ses sirènes, ses bacchantes, ses cavalcades d'un art si nettement alexandrin.

Mais une seconde voie plus pure était ouverte. Dès le haut moyen âge, un irrésistible courant appelait les fidèles aux lieux qui avaient vu les origines du christianisme. Sainte Hélène sur le Calvaire inventait la vraie Croix. La Palestine devenait un immense sanctuaire. La foi élevait des basiliques sur chacun des pas du Sauveur. Des peintures représentaient sa vie et ses miracles. Le monde chrétien accourait chercher dans les Lieux Saints l'atmosphère, la trace de Jésus, le parfum de légende qu'il laissait sur la terre, et le texte en images d'un cinquième Évangile. C'était la poésie du moyen âge qui commençait, cette immense tendresse, cette rêverie sur un tombeau. Le temple rond de Jérusalem fut répété bientôt par centaines d'exemplaires. Les peintures disparues de la Chapelle de Bethléem furent copiées dans toute la chrétienté. C'est là, nullement à Rome, qu'est le berceau de l'art chrétien. L'art des catacombes, tout local, art secret, sans publicité, s'évanouit dès que cessèrent les circonstances qui l'expliquent. Comme une plante souterraine, il se flétrit dès qu'il eut le droit de paraître à l'air libre. Il n'a pas de postérité : c'est dans l'Orient que s'organisa le grand art chrétien universel.

Bientôt, une raison nouvelle multiplia encore le nombre des pèlerins. A partir du troisième siècle se répandit dans l'univers la gloire des anachorètes. L'Orient n'appelait plus le monde seulement par des souvenirs : là on pouvait encore contempler de vivants exemplaires de l'héroïsme chrétien. Ces personnages singuliers,

Antoine, Paul, Hilarion, ces Pères du Désert, ces augustes solitaires de la vallée du Nitre, ces hommes qui s'imposaient des pénitences extraordinaires, combattaient les démons, vivant de racines et de sauterelles, ou servis dans la solitude par des oiseaux du ciel, et dont la fosse après leur mort était creusée par des lions, exerçaient une puissance de fascination étrange. Ces vies bizarres devaient être pour des centaines d'années un roman qui charmait les foules, une école d'aventures et de vocations originales. Ils étaient d'ailleurs dans leur retraite, par l'affluence des dévots, fort au courant des choses du siècle. Jérôme, le puissant polémiste, terreur des hérésies, emplissait sa grotte de Bethléem des rugissements de la vérité. Saint Nil s'informe des nouvelles de sainte Geneviève. La gloire des ascètes remplit les dialogues de l'évêque de Clermont, Sidoine Apollinaire. A leur exemple saint Martin fondait à Ligugé, sur les avis de saint Hilaire, le premier monastère des Gaules. Saint Cassien et saint Caprais, ayant fait le voyage d'Orient, ouvraient peu après à Marseille le monastère de Saint-Victor. Saint Honorat revenait d'Égypte quand il fonda celui de Lérins. Des femmes ne redoutaient pas ce lointain pèlerinage, telle cette grande dame gauloise, Echeria, dont il y a peu d'années on retrouva l'itinéraire.

Dans ces laures d'Égypte, on a exhumé naguère de surprenantes peintures, conservées comme tout ce que garde le désert. Sur les murs des chapelles de Sakkara et de Baouit, on retrouve avec étonnement des fresques du sixième siècle où le *Jugement dernier* se développe tel qu'il apparaîtra un jour sur le portail de nos cathédrales. Il y a des ornements qui ne sont pas moins révélateurs. Une forme par exemple revient à satiété sur tous les monuments de l'époque mérovingienne : c'est l'entrelacs, la tresse, la cordelette capricieusement enroulée, déroulée, la chaîne de mailles en forme de 8, ou encore cet ornement qu'on appelle la « grecque », c'est-à-dire une suite de volutes, mais tracées en carrés. Ces formes, si fréquentes sur les manuscrits d'Irlande, d'où elles semblaient originaires, paraissaient le signe germanique, le signe barbare par excellence. Courajod, dans un entrelacs, découvre des abîmes. Or, tous ces dessins se retrouvent dans les peintures et sur les chapiteaux de l'Égypte des Coptes. Ces formes soi-disant germaniques sont des formes orientales.

Il serait aisé de multiplier les exemples. Je m'en tiens à un seul. On se souvient que l'art chrétien primitif n'admet pas le crucifix ; on ne le trouve nulle part avant le cinquième siècle. Peut-être le plus ancien exemplaire connu se voit-il à Rome sur les portes en bois de Sainte-Sabine, ouvrage caractéristique de l'art oriental. La première mention que nous en trouvions en France est dans Grégoire de

Tours. Le vieil historien rapporte qu'un prêtre de Narbonne, ayant vu dans une église de la ville une image de la croix apportée par un Syrien, le Christ lui apparut en songe trois nuits de suite, inondé de sang et de larmes, pour le supplier, sous peine de mort, de faire couvrir l'image d'un voile. Tant cette image terrible de la douleur d'un Dieu scandalisait encore ! Et pourtant, qu'est-ce qu'un christianisme privé du crucifix, un christianisme qui n'aurait pas ce merveilleux instrument d'excitation morale, cet éternel objet d'amour et de pitié ? On le voit : ce thème essentiel de la vie religieuse, cette source de pathétique et de si belles larmes, cette croix des croisés, de l'Alverne, de Louise de la Vallière et de l'Elvire de Lamartine, ce symbole de notre foi et de notre espérance, nous vient directement de l'Orient, par la mer sur laquelle ont vogué tant d'idées ; c'est le cadeau d'un de ces Syriens qui par leur camelote, la pacotille de leurs bazars, furent le véhicule de tant de germes nouveaux, les messagers de tant de rêves.

III

LES MÉROVINGIENS

Ainsi toute la légende des Barbares s'écroule. Tout ce qu'on leur prête vient d'ailleurs. Ils n'ont rien inventé, ils n'ont rien renouvelé. Ce sont des parasites qui viennent jouir du travail d'autrui, des frelons installés à la table des abeilles.

Il faut reconnaître qu'on les accuse à tort d'avoir détruit — je veux dire, détruit pour détruire, par méchanceté pure et plaisir de mal faire. Ces violences supposent un outillage qui leur manquait. Matériellement, les invasions ont fait peu de ruines : on ne démolit pas la maison quand on vient l'usurper. L'anecdote si connue du vase de Soissons est une leçon de choses destinée par Clovis, Barbare de vive intelligence, à faire pénétrer cette politique dans les cervelles de soldats qui ne voyaient dans la conquête que le pillage et le butin. La plupart des ruines en Gaule sont l'œuvre, non des Barbares, mais de la peur des Barbares ; les habitants des villes, à chaque nouvelle razzia, improvisent des barricades, jettent par terre des monuments, entassent les débris pour en faire des remparts, tandis que ceux des campagnes se dépêchent d'enfouir leur bien dans ces cachettes, ces trésors retrouvés en si grand nombre sur le chemin des invasions, entre les cours de l'Oise et de l'Aisne. Les magnifiques thermes dont on voit les décombres au musée lapidaire de Sens, ont été retirés d'un de ces hâtifs monceaux qui servaient de retran-

chements aux villes effrayées. Auprès du palais de Poitiers, une tranchée montre encore les lits irréguliers et disparates de ces murailles de la panique. Les enceintes gallo-romaines, comme celle qui subsiste au château de Senlis, ou comme était à Paris même, près des thermes de Julien, le château Hautefeuille, datent de la même époque. C'est alors que l'on construit à Rome le mur d'Aurélien ; c'en est fait de la paix, de la confiance des villes ouvertes. Les hommes en auront pour longtemps à étouffer dans leurs remparts.

Ce que les Barbares ont détruit, hormis quelques peccadilles d'incendie et de terrorisme, — ce ne sont pas des monuments : c'est la sécurité qui porte à les construire ; c'est l'organisation sociale qu'ils supposent, le loisir, la richesse, le goût qui en sont la condition indispensable. Il n'y eut bientôt plus, dans cette Gaule naguère si savante, un architecte en état d'élever une église, un marbrier capable de tourner une colonne. Seule la routine des vieilles associations de maçons se transmit ; on sut toujours cuire la brique et gâcher le mortier. Mais lorsqu'il s'agit de bâtir, on ne sut que piller les monuments antiques. Pendant près de mille ans, les restes de l'antiquité allaient servir de carrière et disparaître lentement dépecés, dévorés comme un cadavre gigantesque ; et il en fut ainsi tant qu'il resta une colonne à enlever, un pilastre à utiliser, des bronzes à fondre, des statues ou des revêtements de marbre à calciner. C'est ce qui se passe à Lyon pour le temple d'Auguste, dont quatre piliers de porphyre se voient encore dans le chœur de l'église d'Ainay ; c'est ce qui se passe dans le Var au Panthéon de Riez, joli baptistère de huit colonnes supportant une coupole octogone. Tant il est vrai qu'en France, plus ou moins transformés, les mêmes matériaux servent toujours à l'édifice ! Ces colonnes, souvent le marbrier inepte ne sait que les estropier ; il les scie, ajoute des rallonges, comme le rebouteur que nous voyons à l'ouvrage dans la crypte de Jouarre ; il est clair que les délicats chapiteaux, si sèchement découpés, d'un style si métallique, sont directement importés de quelque atelier byzantin.

En dehors d'une seconde crypte du même genre à Grenoble, et du baptistère de Venasque (Vaucluse), le seul monument qui nous reste de l'époque mérovingienne est le petit temple de briques qu'on appelle à Poitiers le Baptistère ou le temple Saint-Jean. Cette construction assez humble a été remaniée à l'époque romane ; elle a été surtout très restaurée au dernier siècle, si bien qu'il n'est pas aisé de discerner ce qu'il y reste d'original. C'est un édifice carré, de silhouette très romaine, avec des frontons sur les quatre faces, et trois absidioles en cul-de-four sur trois côtés. Les fenêtres, les *oculi*, les petites arcatures et les pilastres cannelés qui les séparent sont, comme les corniches des frontons, de pure essence

latine ; seulement sur quelques pierres encastrées dans les murs, apparaissent ces entrelacs dont je parlais tout à l'heure, et qui témoignent d'une lueur d'influence orientale.

Il est clair que pendant les temps mérovingiens la Gaule, — la *Francia* comme on commençait à dire, conserva dans l'ensemble sa physionomie antique. La petite poignée des conquérants et de leurs fonctionnaires se remarquait à peine dans l'immobile décor romain ; sa majesté semblait intacte. Les rois chevelus habitaient à Paris le palais des Césars, et vivaient sous la voûte des Thermes de Julien. A Soissons, lorsqu'ils s'y rendaient pour la chasse, c'était le fameux Palais d'Albâtre où l'on a retrouvé le marbre des Niobides. Il faut s'imaginer autour de ces parvenus grossiers, étonnés de leur fortune, ce luxueux décor de la grandeur romaine, ces colonnades, ces bassins, ces fontaines, ces statues répétées dans le miroir des eaux, toute cette antiquité classique, qui avait fait de la vie une fête d'Horace. Tout cela survécut beaucoup plus tard qu'on ne l'a cru et ne disparut qu'à la longue, par une décomposition aussi lente que celle qui, du latin, fit sortir le français. On doit se représenter pendant tout le moyen âge une France aux trois quarts romaine, comme nous vivons encore dans des hôtels de l'Ancien Régime : peut-être le mouvement passionné de nostalgie que l'on appelle la Renaissance ne se produisit-il que lorsque les derniers lambeaux de l'antiquité eurent achevé de s'évanouir. Les princes mérovingiens, autant que le permettaient leur désordre et leur incurie, entretinrent tant bien que mal les constructions romaines ; Brunehaut fait réparer les routes d'Austrasie. Les aqueducs fonctionnent encore. Chilpéric donne des jeux, comme un consul vainqueur, dans les cirques de Soissons et de Paris. Mais la plupart du temps les arènes, les Colisées servent de refuge et de places fortes ; leurs pistes s'encombrent de masures, des villages parasites se construisent avec leurs gradins, s'accrochent aux tribunes et aux galeries comme des haillons ; çà et là, quelque chef de bande se faisant capitaine du bourg, leur enceinte circulaire se hérisse de tours : on voit le monument romain, mort et vivant encore, se transformer peu à peu en une eau-forte de Piranèse, en quelque chose de farouche et de déguenillé, et tout un moyen âge barbare grouiller dans la puissante carcasse mutilée. Cependant, telle était en Gaule la force de la Cité antique, que malgré ces injures, sa masse traversa les âges et arriva encore presque jusqu'aux temps modernes. Le palais des Thermes de Julien ne tomba qu'au quinzième siècle pour y faire l'Hôtel de Cluny. A Bordeaux, le splendide Forum, la colonnade de la Tutelle, avec ses colonnes supportant un ordre d'arcades que soutenaient des Atlantes, ne fut jeté à terre que sous le règne de Louis XIV.



VUE INTÉRIEURE DU BAPTISTÈRE SAINT-JEAN (Poitiers).

Ce qui avait moins changé encore, ce sont les campagnes. Presque toute l'aristocratie gauloise était rurale. La plupart des villages de France sont d'anciennes villas, qui succèdent elles-mêmes à d'immémoriales exploitations terriennes. Or, il suffit de traverser la rue de n'importe quel village, avec sa ferme principale, la vaste cour qui la précède, sa forme d'atrium rustique, les petits métiers éternels, le charron, le charpentier, le boulanger, le maçon, pour reconnaître à première vue je ne sais quoi d'irrécusable qui encore aujourd'hui rappelle les Géorgiques.

Nous savons peu de choses des constructions mérovingiennes. Ce furent presque uniquement des constructions religieuses. Des évêques, comme Namatius de Clermont ou Perpétue de Tours, furent de grands bâtisseurs. La basilique de Saint-Martin, telle qu'elle nous est décrite par saint Grégoire de Tours, rappelle évidemment la forme des basiliques romaines ou ravennates : non qu'elle les imitât, mais en Gaule, comme ailleurs, l'église fut une adaptation d'un même type uniforme de monuments publics. Même toit de charpente, mêmes files de colonnes de marbre, mêmes tentures précieuses pour décorer le chœur et la nef. Une lanterne en bois, servant peut-être de clocher, décorait gracieusement la croisée du transept. Toutes ces architectures pleines de choses combustibles étaient la proie du premier orage ; c'était le bûcher qui appelait la foudre. Tout cela a brûlé vingt fois. Rien n'en est venu jusqu'à nous.

C'étaient sans doute de petits monuments assez timides. Saint-Martin de Tours, la capitale religieuse de cet âge, le Delphes de la Gaule, ne dépassait pas les dimensions d'une chapelle ordinaire : cinquante mètres de long sur une vingtaine de large ; la cathédrale de Clermont est plus petite encore. Mais il s'en faut que ces édifices médiocres manquassent de richesse et même d'élégance. Chose curieuse ! Les contemporains, Fortunat, Claudien, si profondément affligés de la décadence des belles-lettres, ne partagent point ce sentiment à l'égard des édifices de leur temps ; ils sont loin de les trouver barbares. Les églises paraissent magnifiques. Aucun chef-d'œuvre ne fut vanté en termes plus pompeux. Le fait est qu'une église comme Saint-Apollinaire in Classe, près de Ravenne, qui fournit la meilleure idée de ce que purent être les basiliques mérovingiennes, ne laisse pas de donner, dans sa simplicité, une des plus heureuses impressions de l'architecture chrétienne. C'est une espèce de plain-chant, dont le charme subsiste encore. La décoration pouvait être très belle. Les murs, les caissons des plafonds, les solives des charpentes ruisselaient de peintures. Le pavage et parfois les parois du chœur brillaient de mosaïques. Des fragments de ces mosaïques, datant peut-être du sixième siècle, retrouvés à Saint-Genès, près de Thiers, sont d'un style admirable ; on y reconnaît

le lion héraldique de la Perse, la crinière tressée, marqué d'une étoile sur la cuisse. D'autres, récemment exhumées des fouilles du chœur de Reims, datent peut-être de la cathédrale d'Hincmar (neuvième siècle), peut-être de celle de Saint-Nicaise (cinquième siècle). On connaît le charmant passage qui nous montre la femme de l'évêque de Clermont, assise, un livre sur les genoux, lisant à haute voix aux peintres, dans la cathédrale de Saint-Étienne, les endroits de la vie du martyr qu'ils devaient illustrer. Quelques-uns de ces peintres ont laissé un souvenir, tel que Madalulf, de Cambrai (neuvième siècle), qui décora près de Rouen l'abbatiale de Saint-Wandrille. L'éclat de ces peintures, le luxe de leurs ors qui charmaient les foules par des visions surnaturelles, survit encore dans le nom de la Daurade, à Toulouse, ou dans l'ancien nom parisien de Saint-Germain-le-Doré.

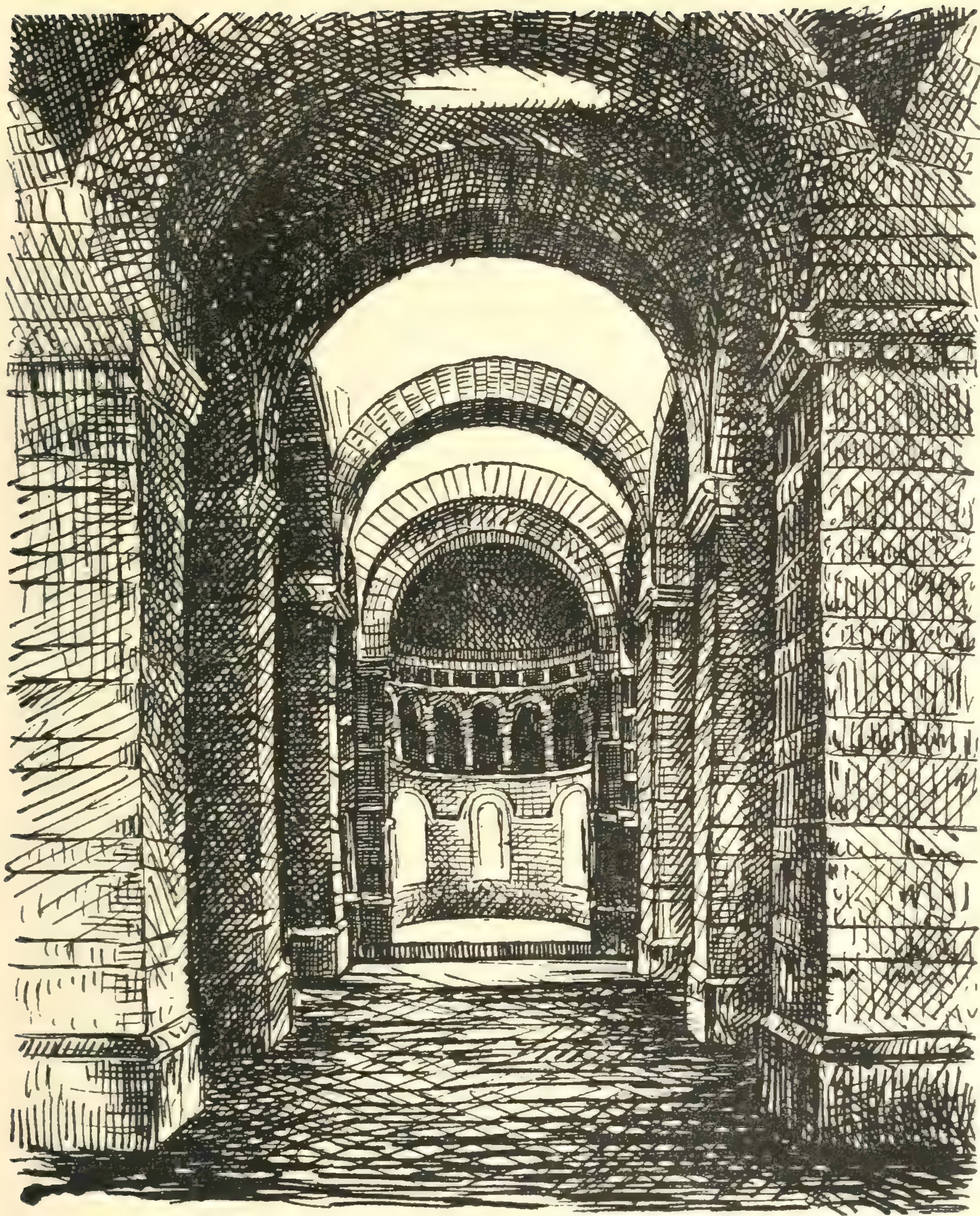
On voit donc que ces malheureux siècles ne furent pas entièrement déshérités des arts. La perte des monuments ne doit pas faire croire à leur néant. Les Barbares eux-mêmes comprenaient par lueurs le tort que leur faisait leur inculte renommée. Combien j'aime dans Grégoire de Tours l'anecdote de Chilpéric, faisant étaler sa vaisselle d'or devant les envoyés de Byzance, et disant avec une emphase pleine de gaucherie : « Ce sont des choses que je fais faire *pour la gloire des Francs!* » Il ne subsiste par malheur presque rien de ces ouvrages, rien qu'un nom, un nom de légende, celui du grand artiste, l'ami de Dagobert, l'orfèvre saint Éloi : ce fut bien le génie d'un âge qui eut plus que nul autre la folie du bijou, d'un siècle où le talent, l'artiste supérieur, semblait un saint, un thaumaturge. Aucune de ses œuvres n'est venue jusqu'à nous. Le calice du trésor de Chelles, ouvrage cloisonné du goût oriental le plus pur, a été détruit pendant la Révolution. Mais des fragments de joailleries, des agrafes, des châsses comme celles de Mumma à Saint-Benoît-sur-Loire, des sarcophages comme celui de l'abbesse Théodechilde à Jouarre, avec son double rang de coquilles presque classiques, témoignent que le premier des arts fut à cette époque l'art du métal, et du métal précieux, l'art de la nielle, de l'émail. Ces siècles mérovingiens furent de pauvres architectes et d'admirables bijoutiers. Saluons ici ce bonhomme joyeux et charitable, le bon génie de notre art en ces siècles tourmentés, et le père de la longue race des orfèvres de Limoges.

LA RENAISSANCE CAROLINGIENNE De la France de Charlemagne, il ne reste guère davantage. L'art de cette période intermédiaire entre l'époque des Francs à demi latinisés, et celle de l'art roman, est même plus mal connu encore que la période précédente. C'est ici surtout que l'on risque d'être égaré par la

rhétorique ampoulée des descriptions contemporaines et par le ton de la « presse » vantant la Renaissance carolingienne. La pauvreté des monuments contraste étrangement avec ces dithyrambes. Monuments du reste très rares, très discutés : quelques églises de l'Ouest (Cravant, Saint-Généroux, Saint-Philbert de Grand-lieu), quelques parties de Saint-Martin d'Angers, présentent ce décor de petit appareil qui semble le caractère de l'architecture de cette époque, mais elles peuvent être plus récentes, car ces provinces conservèrent assez tard des habitudes archaïques. Cette France moyenne, que la Loire traverse comme une molle ceinture à mi-corps, à égale distance des extrêmes, fut toujours lente aux nouveautés.

Un fragment de la nef de Beauvais, appelé la Basse-œuvre, et conservé lorsqu'on éleva le chœur prodigieux et fou du treizième siècle, est un monument de petite apparence, charmant par ses surfaces calmes et sans saillies, et par l'ordre de ses petites pierres taillées en hexagones et traversées de lits de briques. Au reste, c'est un édifice tout à fait enfantin du type des basiliques. Deux autres monuments seraient plus importants, parce qu'ils sortent tout à fait de l'ancien plan latin, s'ils n'étaient l'un et l'autre totalement défigurés par les remaniements et les restaurations : l'un est la grande rotonde qui sert aujourd'hui de nef au Dôme d'Aix-la-Chapelle. La Chapelle palatine fut élevée par le fameux moine Éginhard, auteur de la *Vie de Charlemagne* et le ministre de ses travaux. C'était un Rhénan, mais d'éducation toute française : il avait fait ses études à cette grande abbaye de Fontenelle, près de Jumièges, dont on sait le rôle qu'elle joua dans l'évangélisation de l'Allemagne. Éginhard est un latiniste ; son histoire de Charlemagne est faite de centons de Salluste ; il lisait Vitruve, nous le savons par ses lettres. Mais quand il s'agissait de bâtir, il n'était qu'un élève docile des Orientaux. C'est à l'Orient qu'est empruntée l'église à plan central. Strzygowski a montré que la chapelle d'Aix n'est pas, comme on le répète, une imitation de Saint-Vital de Ravenne, mais de ces églises circulaires consacrées aux martyrs, si nombreuses en Asie Mineure. La Renaissance carolingienne est en grande partie une importation orientale. La petite église de Germigny-les-Prés, non loin d'Orléans, fut construite par Théodulphe dans un esprit tout semblable. Le plan est un carré parfait avec quatre absidioles. Ce qui en subsiste à travers les retouches modernes, le plan en forme de croix autour d'une rotonde centrale, la disposition du *martyrion*, la décoration, certains motifs de stuc, la mosaïque de l'abside, sont l'imitation évidente d'un modèle arménien, tel que l'église d'Etschmiadsin. Tout trahit l'action grandissante de l'influence de l'Orient.

Cependant, cette période obscure ne fut pas sans importance. Non seulement



INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE DE GERMIGNY-LES-PRÉS (Loiret).

elle apporta quelques plans d'églises nouveaux : elle ajouta encore quelques développements au plan de la basilique latine. C'est elle, par exemple, qui inventa le plan cruciforme : c'est-à-dire qu'elle ajouta entre la nef et l'abside cette partie transversale, débordante comme la barre d'un T, que l'on appelle le transept. L'abside fut même reculée en arrière de ce transept par un prolongement de la nef, où l'on disposa les chanteurs (*chorus psallentium*), et qui en garda le nom de chœur. Ces deux nouveautés apparaissent vers 970 sur le plan de Saint-Gall. Enfin, lorsqu'on refit l'église de Saint-Martin de Tours, au début du dixième siècle, dans des dimensions plus vastes et plus convenables à la foule croissante des pèlerins, l'architecte conçut une idée très neuve et très belle : il continua autour de l'abside cette partie de la nef appelée collatéral, et en fit ce pourtour du chœur ou « carolle » qu'il enveloppa d'une couronne d'absidioles. Il reporta au pourtour du sanctuaire les autels des chapelles qui, dans le plan de Saint-Gall, encombrent encore les nefs. Il bâtit ainsi le premier chœur à chapelles rayonnantes : disposition ingénieuse, bientôt imitée à Cluny, à Saint-Jacques de Compostelle, et qui dura autant que notre architecture, puisqu'on la retrouve encore dans nos grandes églises du dix-septième siècle. Parmi tant de tâtonnements, voici enfin une formule qui porte clairement la marque française.

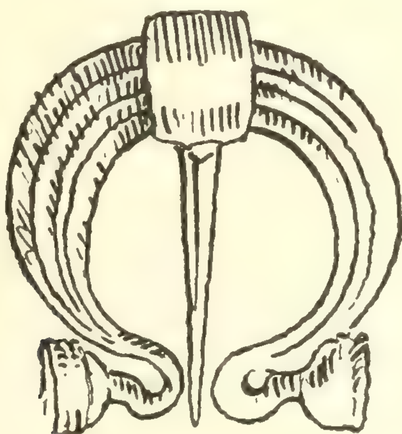
Les arts carolingiens ont laissé moins de traces encore qu'à l'époque précédente. La peinture nous est inconnue. La grande mosaïque de Germigny-les-Prés est une œuvre assez rude. La sculpture, tout ornementale, n'apparaît guère que sur les chapiteaux et sur des fragments de balustrades et de chancels. Les rares essais de figures humaines qu'on y trouve (crypte de Saint-Aignan d'Orléans ou Saint-Martin d'Angers) sont d'une grande grossièreté. En revanche, la sculpture à plat, le décor des chancels, est souvent d'une calligraphie tout à fait merveilleuse. Cet art si impuissant à reproduire la vie, si incapable d'émouvoir, a produit sans se lasser des figures géométriques d'une fantaisie exquise et d'une exécution parfaite, un dédale de lignes abstraites où l'hélice, la marguerite, la tresse, la cordelette se marient aux cercles et aux losanges. Nous savons maintenant d'où vient ce système décoratif.

Enfin, pour un petit nombre d'ouvrages de grand luxe, ivoires, reliures d'évangéliaires, bronzes, manuscrits, on peut dire que les arts de ce temps n'ont jamais été surpassés. Il n'y a pas de livres plus splendides que ces manuscrits du neuvième siècle, composés en capitales d'or ou d'argent sur fond de pourpre ou d'aubergine. Certaines couvertures d'ivoire, comme celle du psautier de Charles le Chauve (Bibliothèque nationale), sont des chefs-d'œuvre qui font penser à Ghiberti. Sans doute, c'est un peu un art de serre chaude, et nous ne sommes pas

toujours sûrs que de telles merveilles ne soient pas le travail de quelque artiste de Byzance. Mais c'est peut-être dans ces petits tableaux d'ivoire, encadrés de filigranes, de cabochons et de bijoux, que la Renaissance carolingienne a dit son dernier mot : un art de cabinet, d'humanistes, où des allégories païennes, des figures panthéistes de la Mer et de la Terre, se mêlent à des scènes de l'Évangile, au milieu de la somptueuse orfèvrerie persane, tandis que de petits bronzes, comme le Charlemagne provenant de la cathédrale de Metz (hôtel Carnavalet), rappellent la statue équestre rapportée de Ravenne et la Louve qui décore toujours le dôme d'Aix.

Cette poignée de monuments et de bibelots, voilà toutes les reliques de ces hautes époques de notre histoire. On a coutume de les négliger : et pourtant, ces sept ou huit siècles qui s'écoulent depuis la chute de l'Empire romain jusqu'à la fin de l'Empire carolingien, représentent la moitié des quinze ou seize cents ans de notre histoire chrétienne. Certes, pendant cette longue période, la France n'est pas parvenue à un art original. Elle a fait mieux, elle a sauvé la civilisation. Elle assimile les Barbares. Elle garde la tradition. Elle réussit même à l'enrichir, y ajoute (ou y réintègre) le monde oriental. Elle écoute, elle reçoit, elle accueille, elle choisit les fils dont elle composera son œuvre. Elle fait son métier de France.

Et déjà, dans le nombre des idées qu'elle adopte ou des plans qu'elle essaie, se formule, comme au chœur de Saint-Martin de Tours, une grande idée française. A force de travail, elle possède des ouvriers assez habiles pour que le pape Adrien en demande à Charlemagne, et pour que Fortunatus, patriarche de Grado, reconstruisant sa cathédrale, fasse venir des artistes français. Le temps n'est pas loin où la France va devenir la maîtresse ès arts de la chrétienté.





CHAPITRE III

L'ART ROMAN

I. Cluny. Les pèlerinages. La croisade d'Espagne. — II. La basilique. La voûte. Rome ou Orient? — III. La France romane.



UX environs de l'an mil, « et dès les trois premières années du nouveau siècle, on assiste à un phénomène singulier autant qu'universel. On vit le monde entier, mais principalement l'Italie et les Gaules, reconstruire les basiliques : non que la plupart en eussent aucunement besoin, mais c'était un concours, dans toute la chrétienté, à qui posséderait les plus riches et les plus belles. La terre faisait peau neuve ; on eût dit que le monde dépouillait ses haillons pour vêtir une robe blanche d'églises. C'est alors que les fidèles se mirent à rebâtir presque toutes leurs cathédrales, et que furent reconstruits les moûtiers des différents saints. Le mouvement s'étendit aux églises de village. »

Page fameuse, et en vérité une des plus belles de notre histoire ! Rien de comparable au spectacle que nous offre ce moment de la France. Après sept siècles de tâtonnements, depuis la ruine du monde antique, on aborde cette période de création extraordinaire, cet âge de vigueur constructive, cette prodigieuse renaissance, antérieure de quatre cents ans à celle du seizième siècle, et cent fois plus grandiose qu'elle, dont déjà les contemporains, comme le vieux Raoul le Glabre, parlaient

comme d'une chose admirable et dont ce chapitre va brièvement esquisser le tableau.

Cette Renaissance est associée par le vieux chroniqueur à l'idée de l'an mil. On a exagéré, puis nié sans raison, la terreur de cet âge, cet état d'angoisse singulière où le monde attendait, convaincu de sa dernière heure, le jour sans lendemain, la nuit d'où le soleil ne se relèverait plus.

Chose curieuse ! Cette attente ne fut point découragée. Loin d'abattre les âmes, elle les surexcita. Jamais l'activité artistique ne fut si grande. On eût dit que le monde souhaitait que la mort le prît en plein travail, voulant, avant de disparaître, accumuler les bonnes œuvres et que le maître de la vigne ne trouvât pas les mains vides les ouvriers de la dernière heure. Partout, les fondations pieuses se multiplient. En 997, Hervé construisait à Beauvais sa cathédrale de la Basse-Œuvre, et les églises de Saint-Étienne, de Saint-Laurent et de Saint-Gilles. En 998, consécration de l'église de Montiérender. Enfin, l'année suivante, qui devait être l'année suprême, on voit l'archevêque de Sens donner à sa cathédrale un autel d'or, et une dame léguer ses biens à Saint-Martin de Tours, qu'on reconstruit de fond en comble pour la troisième fois.

Ce mouvement ne fit que s'accroître quand le monde respira et fut désormais assuré d'un nouveau bail avec la vie. La date fatale n'a donc pas le sens d'une coupure, d'une brusque déchirure de l'histoire. Jamais la vie ne parut meilleure qu'après qu'on avait cru la perdre. Ce fut un renouveau, une convalescence rapide, une joie merveilleuse de vivre et de créer. La France allait être prise de cette fièvre du beau, de cet incomparable enthousiasme architectural, dont la vue ravissait l'âme du vieux chroniqueur : fièvre qui n'allait plus cesser de trois cents ans, pendant lesquels ce pays débordant de génie donna l'un des plus beaux des spectacles qui aient été offerts au monde.

I

L'ART MONASTIQUE L'art roman est souvent appelé l'art monastique. Le mot peut donner lieu à des malentendus. On oppose cet art des grandes abbayes à celui des cathédrales de l'époque suivante ; on oppose la rigueur de l'âge théocratique à la liberté de l'âge des communes, l'art de l'Église et l'art du peuple, l'art hiératique, sacerdotal, et l'art spontané, populaire. C'est l'idée de tout le romantisme. Elle est radicalement fausse. C'est une erreur qui repose sur une illusion d'optique. Il est vrai que presque tous les grands monuments de l'art

roman qui nous sont parvenus sont des églises de monastères ; mais il y a eu un âge roman des cathédrales ; presque toutes, dans la suite de leurs reconstructions, ont traversé une phase romane. Strasbourg a conservé son admirable chœur roman. Notre-Dame de Langres et Saint-Étienne de Nevers, Notre-Dame des Doms d'Avignon, Notre-Dame du Puy sont des cathédrales romanes. Les cathédrales d'Arras et de Cambrai, détruites au dix-huitième siècle, étaient des édifices romans. L'immense mouvement de la Renaissance romane anima simultanément constructeurs de moutiers et constructeurs de cathédrales ; seulement, il s'arrêta plus tôt chez les premiers, continua chez les seconds. Dans la plupart des cas, la cathédrale est reconstruite au cours du treizième siècle. Les moines se contentaient de leurs anciens établissements, tandis que les évêques refont les leurs une fois de plus ; le monde se transforme pendant que les couvents ne changeaient plus ; et c'est ainsi que l'art roman a pu apparaître exclusivement comme un art de moines.

Cela dit, il faut reconnaître que l'ordre monastique est peut-être l'ordre de faits le plus saillant de cette époque ; la société religieuse, dans le monde d'alors, est la société la mieux faite, et il est naturel que ce trait se retrouve dans l'art. Les grandes créations monastiques : Grandmont, Cîteaux, Chartreux, Fontevrault, Prémontré, sont un des caractères essentiels de cette époque. Mais tous ces noms s'effacent devant celui de Cluny. Rien de plus grand dans notre histoire. Cluny, pendant deux siècles, représenta dans le monde l'autorité de l'esprit. Pendant la longue querelle du sacerdoce et de l'Empire, quand les Césars allemands prétendirent disposer de la chaire de saint Pierre, et soumettre la puissance morale à la puissance politique, quand Rome cédait, que le roi de France ne pouvait que laisser faire, Cluny eut le courage de ne pas fléchir devant la force ; et lorsque l'Empereur plia le genou à Canossa devant l'ancien moine Hildebrand, l'Allemagne s'humiliait devant le génie de Cluny.

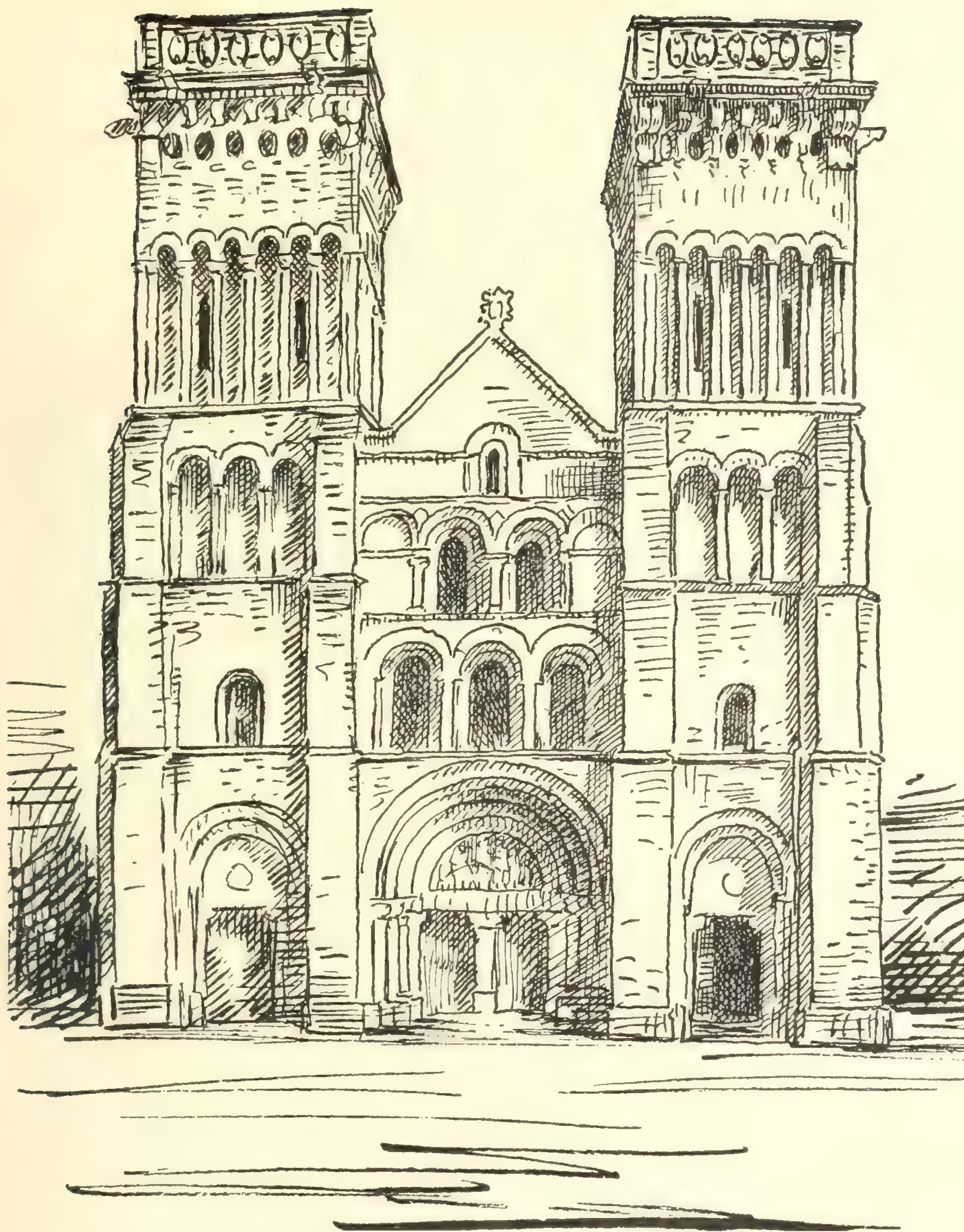
Cluny, a dit Auguste Comte, fut peut-être le chef-d'œuvre de la nature sociale. Au milieu de ce monde divisé, morcelé comme le sol qui en est la base, et alors que l'Église elle-même n'échappait plus à cette loi de décomposition qui est celle de la matière, la grandeur de Cluny fut d'être une organisation. Dans le chaos féodal, Cluny institua un ordre. Jusqu'alors, les maisons religieuses n'étaient que des asiles isolés, de petites républiques clairsemées d'âmes pieuses, des thébaïdes sans lien entre elles, dépendant d'elles-mêmes et de leur chef local, sous la juridiction de l'ordinaire. Cluny ne releva que de Rome. Toutes les fondations de Cluny, toutes les « filles » qu'elle eut bientôt dans toutes les parties de l'Occident, demeu-

rèrent sous la dépendance directe de l'abbaye mère. En moins de cent ans, leur nombre s'accrut jusqu'à 2 000 ; et toutes ces maisons n'avaient qu'un chef, l'abbé de Cluny. Dans le cadastre follement embrouillé du système féodal, dans l'enchevêtrement de pouvoirs résultant des délégations de la propriété, seul l'institut clunisien sut se donner un gouvernement centralisé. La monarchie de l'abbé de Cluny est dans l'Europe d'alors le seul pouvoir vraiment absolu.

Ce pouvoir extraordinaire, au milieu de l'émiettement général du siècle, fut consolidé par une suite de circonstances remarquables. Dans l'espace d'un siècle et demi, l'ordre de Cluny n'eut que trois abbés. Ces hommes immortels furent par bonheur de très grands hommes. Du fond de leur vallon de la Grosne, ils dominaient l'Europe. Ils lui servaient d'arbitres. Ils refusaient la tiare et donnaient des chefs à l'Église. Cluny au onzième siècle est le séminaire de la papauté. Les papes clunisiens, Grégoire VII, Urbain II, le pape de la croisade, demeurent les plus grands noms de la liste des souverains pontifes. Mais l'abbé de Cluny avait le don d'ubiquité. Sans cesse on le voyait sur les routes, corrigeant les abus, réprimant les scandales, conseillant les princes et les rois, soudain, charitable, inflexible et semant des prodiges. Le peuple déifia ces moines légendaires. Leur existence est une féerie.

On a longuement discuté sur le point de savoir quel a été le rôle artistique de Cluny et s'il a existé une école clunisienne, ayant ses méthodes, son programme, ses habitudes, ses poncifs. Viollet-le-Duc l'a cru ; mais il est prouvé aujourd'hui que le texte qui forme son argument capital (texte connu sous le nom des « coutumes de Farfa ») n'a pas le sens qu'il lui prêtait. C'est une description de Cluny, qui n'a nullement la valeur d'un code ou d'une prescription. On admet généralement qu'il n'y a pas de style clunisien, et que ce qu'on appelle à tort de ce nom, rentre dans les caractères de l'école bourguignonne.

C'est prendre la question par le petit côté. On peut dire au contraire que la Bourgogne, c'est Cluny ; le mot est de M. Émile Mâle, et il me semble parfaitement vrai. J'accorde que les abbés de Cluny n'étaient pas architectes, et qu'on exagère à cet égard le rôle de certains d'entre eux ou de leurs contemporains. Il est clair que celui qui fait construire une maison et dont on dit qu'il l'a élevée n'en est pas pour cela l'auteur. Il n'est même pas sûr que les abbés se servissent toujours de religieux pour la construction ou l'ornement de leurs églises. Nous avons de ce temps plus d'un ouvrage signé, et ces signatures sont très souvent celles d'artistes laïcs : un Brunus à Saint-Gilles, un Gilabertus à Toulouse, Constantin de Jarnac

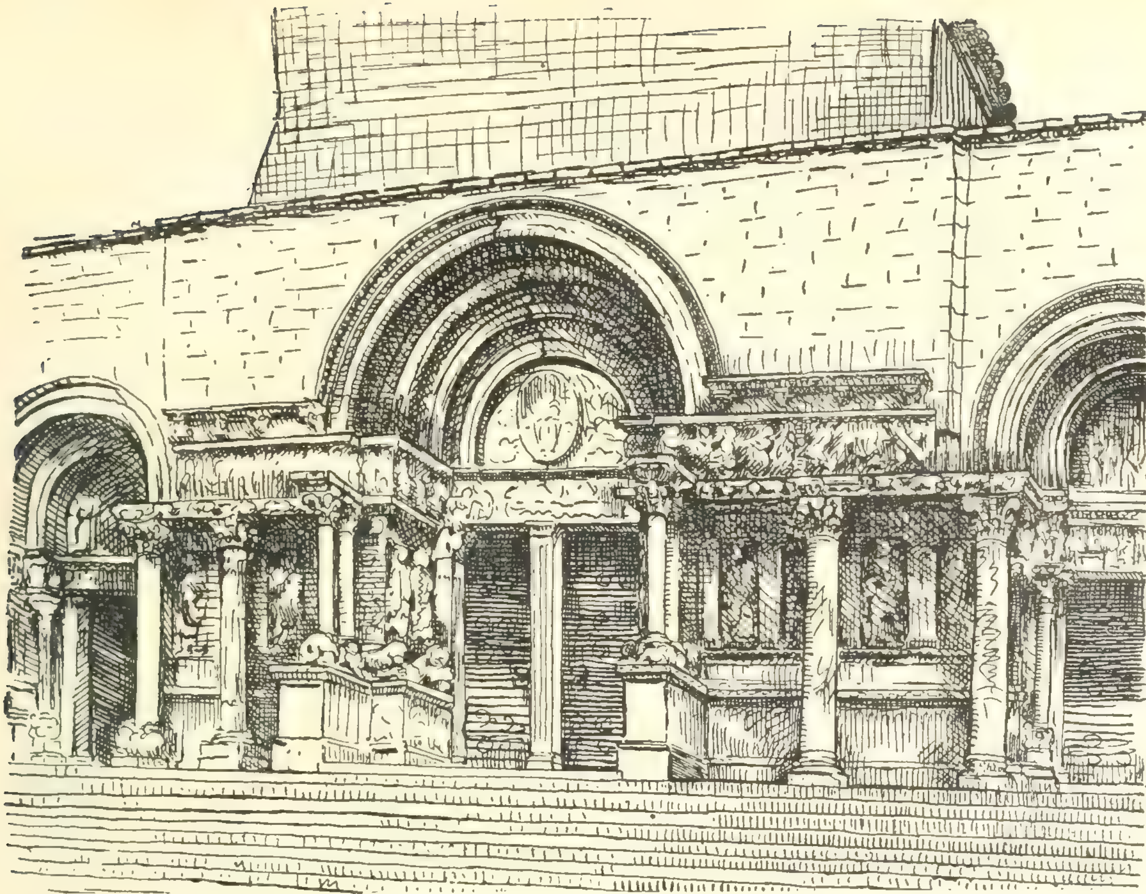


LA TRINITÉ DE CAEN (L'abbaye aux hommes).

à Saint-Étienne de Périgueux, Roger au grand portail de Chartres. Le *Traité sur la peinture* du moine Théophile, le seul ouvrage théorique qui nous reste de cette époque, est un manuel de vulgarisation, nullement un formulaire secret, ésotérique. L'auteur ne pense pas un moment que son art soit le privilège d'une caste sacerdotale. « L'art ne s'apprend pas, écrit-il, c'est un don : que l'artiste se réjouisse de ce don dans le Seigneur, de qui viennent toutes choses ; qu'il n'enveloppe pas ce bienfait d'un silence jaloux ; mais qu'écartant toute jactance, il en fasse part de bon cœur à ceux qui recherchent la même grâce. C'est pourquoi moi, chétif, indigne et presque sans nom, j'offre gratuitement ce que m'accorde gratuitement la miséricorde divine. »

Il n'en est pas moins vrai que l'Église, et surtout l'Église régulière, était le milieu le plus favorable à la conservation de la culture. Il y avait eu dans les couvents de ces hommes universels, comme l'ancien moine de Saint-Gall, le fameux Tuotilo, sculpteur, peintre, musicien, architecte. Théophile lui-même est orfèvre, émailleur, peintre de fresques et de vitraux. La race de ces grands hommes ne s'est pas perdue à Cluny. Cluny avait le respect de la science, le culte de la beauté. Saint Bernard le lui reproche dans une diatribe célèbre. Trait remarquable ! Le biographe de saint Maïeul nous dit qu'il était beau. Ces vieux maîtres étaient sensibles à ces nuances délicates. Nulle valeur humaine ne leur est étrangère. Leur école est la moins exclusive du moyen âge, la plus ouverte à tout ce qui fait l'harmonie de la vie, aux mérites qui composent l'homme supérieur. Il y a déjà en eux quelque chose des humanistes.

Il est bien difficile de croire que des hommes qui ont tant bâti ne s'intéressaient pas à l'art. Une institution qui construisit dans toute l'Europe, qui était en rapports suivis avec l'Orient, et dont le centre enfin se trouvait dans ce couloir de Bourgogne, sur ce grand chemin éternel qui fait communiquer le Nord et le Midi, n'a jamais manqué d'être un foyer artistique. On ne remue pas tant de pierres sans avoir des idées sur l'architecture. S'ils n'étaient pas des praticiens, s'ils n'entretenaient pas dans leurs maisons une école d'art, il est du moins un sentiment qu'eurent ces grands bâtisseurs : c'est le sentiment puissant de la grandeur monumentale. Saint Hugues disait de Cluny, répétant le mot d'Auguste, qu'il l'avait trouvée de pierre et la laissait de marbre ; et son biographe ajoute que son œuvre eût suffi à la gloire d'un empereur. Ainsi l'abbé Gauzlin, comme on lui demandait ce qu'il prétendait faire en jetant les fondements de la tour colossale de Saint-Benoît-sur-Loire : « Une œuvre, répondit-il, à servir de modèle et d'exemple à toute la France ! »



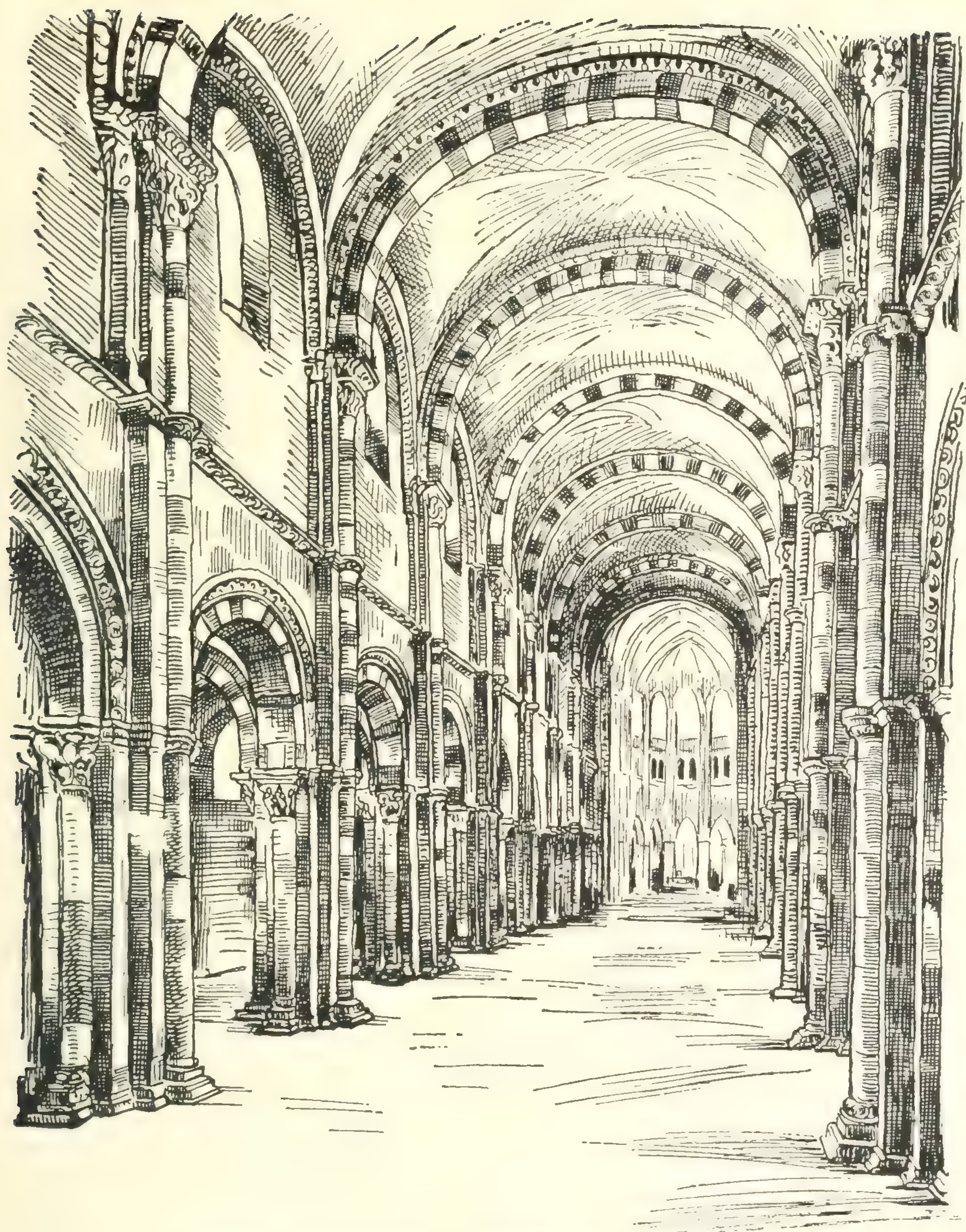
FAÇADE DE SAINT-GILLES (Gard).

LES PÈLERINAGES Ces grandes institutions religieuses eurent donc dans le domaine de l'art une influence de premier ordre. Mais un second trait de cet âge, aussi important que le premier par ses conséquences artistiques, — et lié d'ailleurs avec lui par plus d'un point commun, — ce sont les pèlerinages. A cette époque, l'Europe entière se couvre de pèlerins. Dans ce monde féodal, attaché à la terre, il n'y a qu'un moyen de s'arracher du sol, qu'une seule manière de voyager : c'est de prendre le bourdon du pèlerin. Les routes, qu'on appelait les chemins de César, deviennent au moyen âge les chemins des pèlerins. Qu'est-ce que le pèlerin ? Parfois un pénitent, un criminel qui doit expier une vie de violences ; le plus souvent, un pauvre homme qui veut acquérir des mérites, vénérer les images et la puissance des saints, se rapprocher du ciel. Il prend sa besace et s'en va, rejoignant une troupe de bonnes gens comme lui, visitant d'étape en étape les sanctuaires sur sa route et chantant des cantiques, laissant là le souci, vivant au

jour le jour, n'emportant avec lui que le bâton du voyage, et ne gardant des biens de ce monde que ce qu'il en pourra porter en paradis, comme on voit, sur les vieux portails, dans la foule des morts ressuscités au dernier jour, tout nus, ayant perdu leurs titres, leurs sceptres, leurs couronnes, seul le pèlerin s'avancer le bourdon à la main. Dans cette cohue rendue à l'égalité de la tombe, il ne se sera pas confondu : le Seigneur compte les pas que l'homme a faits pour lui ; le temps qui ne sera pas perdu est celui qu'on aura sacrifié pour le ciel et que le chrétien aura soustrait aux ambitions de la terre, nomade voyageur, passant éphémère, éternel pèlerin de la vie.

Comme à l'époque précédente, les grands pèlerinages sont ceux de Rome et des Lieux Saints. Mais il en existe de moins lointains et de plus abordables. Chaque pèlerinage a, en quelque sorte, son double, sa succursale. Pour qui ne peut faire le voyage de Bari et de la grotte du Gargan, il y a le Mont Saint-Michel. Il y a, depuis que la France se connaît, le pèlerinage de Saint-Martin de Tours. Il y a celui de Saint-Martial à Limoges, le pèlerinage de Saint-Gilles, celui de Saint-Eutrope à Saintes, de Saint-Pierre à Moissac, de Sainte-Foy à Conques. A toutes ces stations, le voyageur vénère des reliques miraculeuses. Le culte des reliques est le grand aliment de la foi au moyen âge. Les moines de Noirmoutiers, chassés par les Normands, fuyant par toute la France, avec les reliques de leur saint Philibert, errent çà et là pendant trente ans, comme Énée emportant ses dieux, et fondent enfin au bord de la Saône l'abbaye de Tournus ; nouveau danger, nouvelle retraite, toujours en emportant le corps miraculeux. Alors, tout va si mal pour le pays, c'est une telle succession de malheurs et de mauvaises récoltes, qu'il faut supplier le saint de vouloir bien faire sa paix ; et il rentre en triomphe, escorté de quatre évêques.

Parmi ces pèlerinages, il en est deux qui sont particulièrement importants pour notre sujet. On apprit un beau jour que le corps d'une sainte éminente, la sœur de Lazare, l'amie de Jésus, sainte Madeleine, se trouvait conservé en Bourgogne, sur la colline de Vézelay. Les moines expliquèrent plus tard, imprudemment, comment ils avaient trouvé l'insigne relique dans un sarcophage, en Provence, non loin de Saint-Maximin. De là le roman du voyage de Lazare le ressuscité et de ses sœurs en Gaule, et la thébaïde de la Sainte-Baume, et la merveille des Saintes-Maries sur sa plage étincelante, et ce chef-d'œuvre du tombeau de Saint-Lazare à Autun, et toute la légende de l'apostolicité de l'Église des Gaules. Tout cela est né dans le cerveau d'un moine du onzième siècle, par l'interprétation fantaisiste d'un bas-relief du musée d'Aix. Dans une étude qui est un chef-d'œuvre, Mgr Duchesne a déduit toute l'histoire. Le pèlerinage de Vézelay devint immédiatement célèbre. Un flot de pèlerins accourut pendant deux cents ans dans la petite vallée de la Bure.



INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE DE LA MADELEINE, VÉZELAY (Yonne).

Des foires annuelles s'y tenaient comme à Saint-Denis. Bientôt l'abbaye fut une des plus riches du monde. Aujourd'hui encore, l'église de la Madeleine de Vézelay, sur la cime de sa montagne aux pentes sèches, au milieu de son enceinte déserte et de son village endormi, demeure un témoin saisissant de la foi des anciens âges : vision somptueuse, création aérienne, inouïe, suspendue au sommet de sa colline morte comme quelque merveille enchantée, une cristallisation de mirage oriental, où flotte, avec l'éblouissement des pays du soleil, un reste de ces parfums de là-bas, que la pécheresse répandit sur les pieds de Jésus et essuya de ses cheveux. De la terrasse aux calmes ombrages qui domine la vallée, l'œil embrasse le plus beau paysage d'histoire : ce point, où saint Bernard prêcha à cent mille hommes, est le point de départ de la croisade ; au delà de ces collines, où se cachent d'autres pèlerinages, — Avallon et son saint Lazare, compagnon de sainte Madeleine, — on devine les routes, le grand courant des fleuves qui descendent vers Marseille ; on comprend que l'on est sur ce seuil de Bourgogne, sur cette voie qui par l'Yonne, la Seine et la vallée du Rhône, fait communiquer les deux mers, sur ce quai de calcaire où s'opère le transfert des choses de l'Orient vers le monde du Nord. Cette situation incomparable est tout le secret de Vézelay ; c'est l'explication du rôle de Cluny ; c'est ce qui fait que ce cloître, perdu dans sa montagne, put être une seconde Rome. J'ajoute que Vézelay dépendait de Cluny.

Plus célèbre encore est le pèlerinage de l'apôtre saint Jacques à Compostelle. Qu'on se rappelle seulement qu'il y a toujours à Compostelle une porte des Francs, et qu'en France, la Voie Lactée était le chemin de Saint-Jacques. La grande artère parisienne qui descend vers le sud, vers Orléans, l'Espagne, s'appelle encore la rue Saint-Jacques. Ce pèlerinage est une des sources poétiques du moyen âge. Bédier y montre la raison d'être de la *Chanson de Roland.* Il montre encore (et ceci nous intéresse davantage) que les moines de Cluny furent les vrais organisateurs de ce pèlerinage. La *Chronique de Turpin* est vraisemblablement une œuvre clunisienne. Les abbés de Cluny portaient dans leur blason la coquille de Saint-Jacques. Ils l'ont bien mérité. Ils sont les grands impresarios de la propagande du « grand baron ». Ils ont fait plus : il semble bien qu'ils aient conçu un vaste système de pèlerinages, un immense réseau de routes, toutes orientées vers le Sud-Ouest et qui, partant de Tours, de Vézelay, de Notre-Dame du Puy, de Saint-Gilles, se réunissaient vers Saint-Jean-Pied-de-Port pour franchir les Pyrénées et se diriger vers Compostelle, rassemblant dans un seul faisceau tous les sanctuaires célèbres. On peut se demander si Cluny ne fut pas à la tête d'une gigantesque entreprise de sainteté, s'il ne fut pas au moyen âge le grand agent de

pèlerinages, s'il n'eut pas le génie d'étendre à tous les sanctuaires de la chrétienté cette organisation qu'il avait établie entre ses différentes maisons. Peut-être Cluny seul pouvait-il concevoir cette politique romaine, cet art de manier les foules, de régler les courants de circulation ; seul peut-être, en face du lourd pouvoir terrien, disposait-il de la puissance de mobiliser les masses, de les arracher à la glèbe, d'aérer le siècle, d'y souffler la vie.

Bédier l'a dit magnifiquement : « Au commencement était la route. » Ce qu'il a prouvé pour l'épopée, fille des grands chemins, création du génie des voyages, retraçant pour chacune le lien qui la rattache à un *genius loci*, on pourrait le faire, je crois, pour l'art du moyen âge. On verrait les grands thèmes architecturaux, les piliers, les colonnes, marcher le long des routes, leurs membres se ranimer pour d'étonnants voyages ; on verrait du vieux Saint-Martin, par la route de Toulouse et la merveille de Saint-Sernin, une idée artistique s'épanouir à Compostelle. On verrait les voûtes de Tournus devenir les coupoles de Notre-Dame du Puy, de Saint-Hilaire de Poitiers. On verrait dans cette histoire, plus belle qu'aucun roman, quel fut le rôle de Cluny.

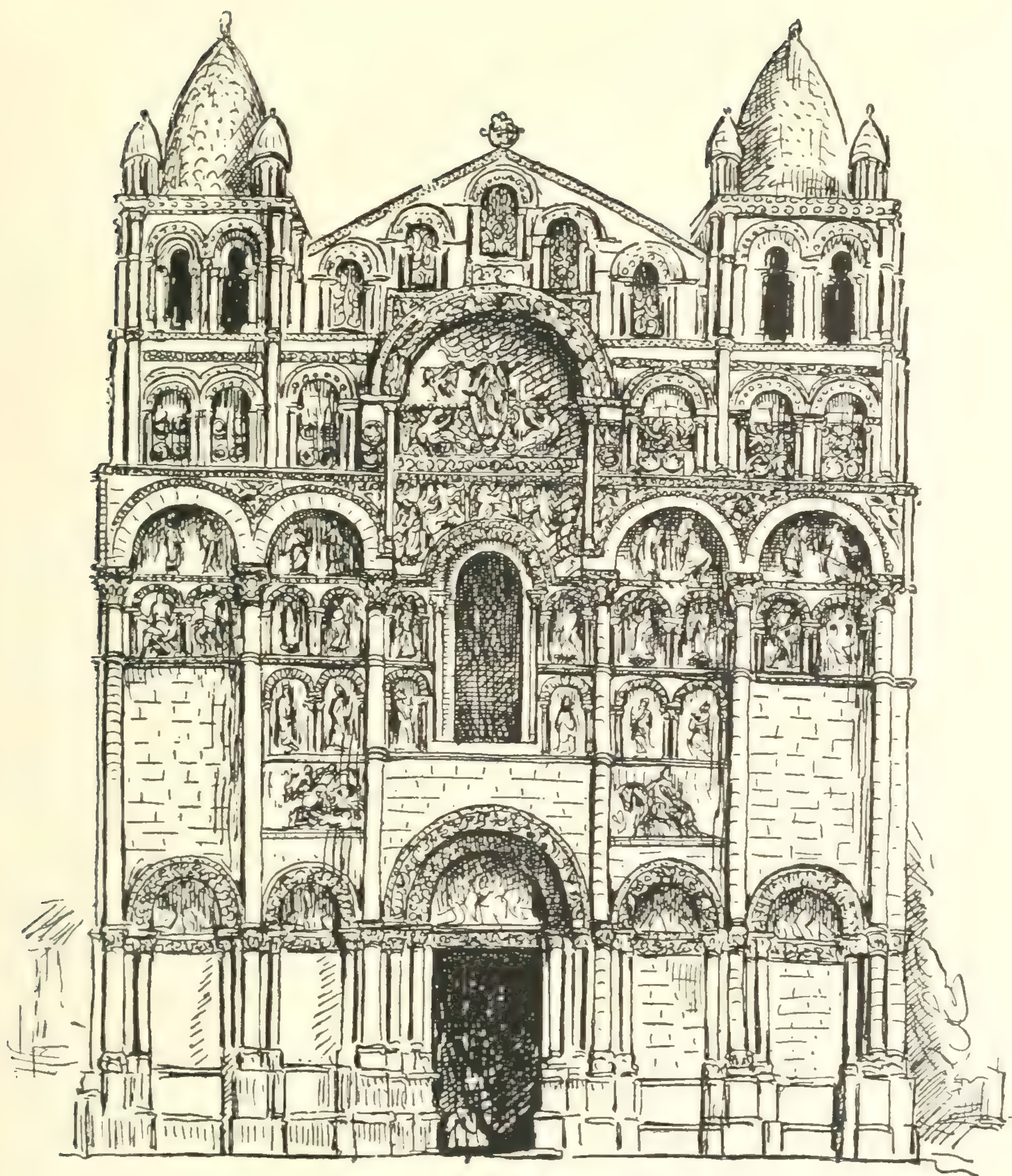
Comme c'est méconnaître la question que de la réduire à savoir s'il y a eu ou non un style clunisien, et si les hommes de Cluny ont été architectes ! C'est presque aussi indifférent que de chercher si le poète de *Roland* était un clerc ou un laïc. Le plan de Cluny, ce fut une organisation complète de la société, une mobilisation générale de ses forces, de ses talents, un empire spirituel de la chrétienté. C'est là que réside sa grandeur. Les immenses constructions de Cluny sur la surface de l'Europe ne sont que la forme matérielle et visible de ce rêve.

Du reste, quelle erreur de transporter dans ces vieux âges nos conceptions modernes, et de reprocher à l'art des moines son caractère théocratique ! Aucun art — non pas même celui des cathédrales — ne fut plus populaire. Les prodigieux mouvements des foules attirées par les foires, les pardons, les pèlerinages, suffisent à l'attester. Quand on suppute ce que les monceaux de pierres harmonieuses de nos églises d'Auvergne, de Bourgogne, du Poitou, supposent d'efforts et de don de soi-même, de collaboration de tous, de bonne volonté, on demeure stupéfait. Aucune puissance humaine, nul Pharaon, nul tsar ne saurait plus tirer de l'homme une telle somme de travail. C'est que ces églises merveilleuses sont filles de l'amour. Le travail de l'église était l'œuvre méritoire, l'œuvre sainte entre toutes. Combien de nos vieux héros dans les chansons de geste, après une vie de batailles et de grands coups d'épée, finissent comme maçons et porteurs de mortier, perdus dans le peuple d'anges qui monte et qui descend sur les échafaudages

célestes des cathédrales ! Rappelez-vous le miracle de tendresse qui termine la dure histoire de Girard de Roussillon : comment le vieux féodal déchu, mais inflexible, retiré en paria aux environs de son château, surprend une nuit sa femme Berthe qui, avec l'aide d'un ermite chenu, monte de l'eau aux chantiers de Vézelay ; le seau est suspendu, selon l'usage, à une perche qui repose sur les épaules des deux porteurs. La comtesse marche la première, elle bute soudain et tombe : mais la perche demeure en l'air horizontale, soutenue par une main invisible et pas une goutte d'une eau si sainte n'est répandue.

Légendes cléricales, soit ! Mais que dire de ces documents innombrables, qui nous montrent l'ardeur des peuples pour la construction des temples ? C'est un mouvement qui va des rois aux ducs et aux évêques, parfois à d'humbles clercs. Robert le Pieux restaure Saint-Benoît-sur-Loire, Saint-Aignan d'Orléans, Melun, Poissy, Étampes, reconstruit Saint-Germain-des-Prés. Louis VI est le bienfaiteur de Montmartre et de Saint-Victor. Les puissants ducs de Normandie, d'Aquitaine, de Bourgogne, d'Anjou, surpassent pourtant les rois en libéralités. On ne compte pas les pieuses entreprises du duc Richard Ier, ses dons aux abbayes de Fécamp, de Fontenelle, du Mont Saint-Michel, de Saint-Taurin d'Évreux, à Notre-Dame de Rouen. Guillaume le Conquérant, avant de couvrir l'Angleterre d'abbayes, avait laissé dans son duché les fondations grandioses qui sont encore l'orgueil de Caen, Saint-Étienne et la Trinité. Mais le plus grand bâtisseur fut l'Angevin Foulques Nerra, ce pieux bandit, que nul n'égala en astuce, en rapines et en dévotion. Toute l'histoire de ce temps, dans les vieux chroniqueurs, n'est qu'une longue histoire d'églises et d'abbayes. Les batailles, les guerres disparaissent au milieu de cette litanie. L'affaire du salut était la grande affaire. Toute la terre, parmi les drames de la vie, n'est occupée qu'à gagner le ciel sur les degrés de ces églises qui semblent des prières vivantes, agenouillées au pied du trône du Seigneur.

Mais le plus beau, c'est encore l'affection populaire et le profond amour qui se répandit dans les campagnes pour ces nouvelles églises. Combien de villages de France n'ont jamais connu la beauté que sous la forme d'un délicat portail roman, avec ses cordons de moulures et ses rangs de billettes et de pointes de diamant ! Pour la première fois depuis la Gaule romaine, c'est par là qu'un peu d'art est descendu dans la plus humble de nos paroisses rurales. Aucun âge n'a eu le privilège d'un art aussi universel. Si la valeur de l'art se mesure à ses bienfaits, aucun ne le dispute à celui qui sema sur tous les champs de la France ce peuple de beautés rustiques et innocentes. Aucun ne témoigne de plus de dévouement et d'amour. Il fallut que ce fût vraiment l'œuvre de tous : chacun y contribue



SAINT-PIERRE D'ANGOULÊME

de ses deniers ou de ses bras. Cela ne s'est vu qu'une fois et ne se reverra plus. Qui prête sa charrette, qui son âne ; qui n'a rien, se donne lui-même. Quoi de plus touchant que ce contrat entre les paysans de Saint-Hilaire-sur-l'Autise : « Qui a quatre bœufs, donne cinq sous ; deux bœufs, deux sous et demi ; et tous conviennent et s'engagent à donner en tout temps, eux et leurs descendants, leur aide et concours à l'édifice de leur église. »

Génie des moines, pèlerinages, organisation géante de la Cité de Dieu, passion et piété des foules, voilà les conditions d'où sort le prodigieux essor architectural qu'il nous reste à décrire. Toutes ces églises, la France les a faites avec son génie ; mais elle les a portées dans son cœur.

II

L'ÉGLISE CHRÉTIENNE Pendant la période romane, la figure de l'église chrétienne achève de se constituer telle que nous la connaissons et qu'elle nous est devenue familière. Aux siècles précédents, dans le nombre des formes parfois bizarres que l'architecture avait essayées, et qui font penser aux essais prodigieux de la vie animale dans les âges préhistoriques, la figure de l'église à plan central, soit circulaire, soit carrée, avait fait une forte concurrence à ce qu'on appelle le plan latin, à la forme de la basilique. L'art roman a construit encore un grand nombre des premières, dont la plus célèbre, mutilée et défigurée aujourd'hui, était la fameuse rotonde de Saint-Bénigne à Dijon. Les chapelles de l'ordre du Temple, fondé à cette époque, affectent la même forme, en souvenir du Saint-Sépulcre de Jérusalem : telle la gracieuse chapelle octogonale que l'on appelle le temple de Laon.

Mais à partir du temps où nous sommes parvenus, la forme circulaire va devenir de plus en plus rare ; elle finira par tomber tout à fait en désuétude. De plus en plus, on construira sur le plan basilical. Tout le monde sait ce qu'on appelle une basilique : une salle plus longue que large, séparée en trois nefs par une double file de colonnes. Au fond de la salle est le tribunal ou l'autel. Il arrive, on l'a vu, qu'une seconde nef perpendiculaire à la première s'y ajoute et donne au plan la figure d'une équerre. C'est le transept. Plus tard, au dixième siècle, on recula l'abside derrière le chœur, qui forma le quatrième bras de la croix. Cette forme très simple, dont les origines très lointaines commencent à peine d'être éclaircies, associée de bonne heure aux cultes secrets, aux premières formes du mysticisme oriental, toute chargée d'idées religieuses, arriva avec elles à Rome et de là en Gaule, où

elle se fixe et prend sa forme définitive. Une découverte récente, celle d'une basilique d'initiés, faite à Rome au printemps de 1917 près de la Porta Maggiore, laisse peu de doutes à ce sujet. La décoration fait penser qu'il s'agit de la chapelle d'une secte pythagoricienne. On y a retrouvé les trois nefs, la *cathedra* et jusqu'à la figure de l' « orante », qui semblait propre jusqu'à ce jour à l'art chrétien des catacombes. Il est désormais évident que l'origine de la basilique chrétienne se trouve dans les salles toutes pareilles, nommées aussi *basilica*, et qui servaient aux réunions religieuses des confréries païennes.

La plupart de nos anciennes églises, telles que Saint-Martin de Tours, n'étaient que des basiliques. Au dixième siècle, la Basse-Œuvre de Beauvais est une basilique arrivée à son expression la plus simple. Ces églises étaient couvertes en bois, quelquefois par de simples fermes en charpente et, quand on le pouvait, par des ouvrages luxueux : à l'extérieur, par des toits de cuivre, d'étain ou même d'argent, comme à Saint-Denis et à Saint-Martin de Tours ; au dedans, par des plafonds ornés de caissons ; ces plafonds étaient peints, souvent dorés et d'un grand aspect de richesse. Les Normands en ont laissé dans leur royaume de Sicile des exemplaires magnifiques : il n'y a guère en Europe de décoration plus somptueuse. Il n'y en a pas en même temps de plus économique. Cela explique que pendant longtemps on n'ait pas cherché plus loin.

Mais ce système de couverture avait un grave inconvénient : c'était de flamber comme une allumette. Du sixième au douzième siècle, on n'arrive pas à compter les incendies d'églises. Il serait aisé de dresser, d'après les documents, une liste terrible de monuments dévorés par les flammes. A chaque page des vieux chroniqueurs, retentit le cri sinistre : « Au feu ! l'église brûle. » En 1120, le fameux moutier de Saint-Front à Périgueux brûla, et la même année, Vézelay, avec plus de 1 100 pèlerins. Il n'y a pas de cathédrale qui n'ait brûlé quatre ou cinq fois et n'ait été autant de fois rebâtie de fond en comble. Cette suite d'accidents presque toujours meurtriers fit réfléchir. Le feu était le grand ennemi des églises. C'était un péril permanent. En dépit de la commodité et du bon marché des toits de bois, on fut, à force de catastrophes, obligé de trouver autre chose. Tout l'art roman est né du problème de la voûte.

LA VOUTE Le problème était celui-ci : étant donné un plan de basilique, la couvrir d'une voûte à l'épreuve du feu. Cette fois, autre danger, et non moins grave : c'était le poids de cette voûte. Ce n'est pas tout : ce poids *écarte*, c'est-à-dire que les claveaux de la voûte poussent les uns sur les autres et que

leur équilibre tend sans cesse à se rompre. Cette pesée ne s'exerce pas seulement suivant la verticale, mais encore latéralement, de sorte qu'elle tend à disloquer les murs qui la supportent. Ainsi une voûte portant sur des murs, à plus forte raison sur des colonnes, tend nécessairement à se rompre en deux points, à son sommet d'abord, et suivant deux axes de rupture situés à 45 degrés de part et d'autre de la flèche. Que le soutien manque par suite de l'écartement des supports, ou que la voûte cède par rupture à la clef, dans les deux cas la voûte s'écrase sur le sol. On conçoit que ce problème avait de quoi faire hésiter l'architecte le plus intrépide.

Le fait est que, pendant longtemps, on se contenta de voûter des cryptes, des absidioles, quelquefois le chœur ou les chapelles (si toutefois les voûtes d'arêtes de la Ferté-sous-Jouarre, qui ont d'ailleurs des arcs d'une portée insignifiante, n'ont pas été refaites vers le douzième siècle). On voûtait, comme à Vignory, les bas côtés d'un monument ; voûter une tribune paraissait une témérité ; voûter une nef, une folie.

Où les maîtres d'œuvres romans ont-ils subitement pris les exemples et la pratique de leurs voûtes ? D'où leur vint, presque d'un jour à l'autre, tant d'audace et tant d'habileté ? C'est le problème le plus passionnant de notre histoire artistique. Pendant quatre siècles, du douzième au milieu du seizième, c'est-à-dire pendant les plus beaux siècles de la France, toute cette histoire se réduit à celle de la voûte. C'est la voûte qui commande toutes les proportions des églises romanes, épaissit les murailles, modifie les piliers et jusqu'à la manière de pratiquer les jours. C'est le poids de la voûte qui empêche l'architecte d'éclairer directement la grande nef. C'est la voûte qui donne à l'église romane ses masses augustes et ses grandes ombres. Plus tard, la solution ogivale permit de ne plus compter avec le poids des voûtes et de s'en jouer au point de remplacer les murs par une claire-voie. Ainsi la voûte engendre toute notre architecture. Elle en détermine la structure, les formes, la signification morale. Elle est la clef de son génie.

Cette question des origines de notre architecture religieuse est malheureusement une des plus difficiles que présente l'histoire de l'art. Où faut-il chercher le modèle de nos voûtes romanes ? Les archéologues classiques enseignent que c'est à Rome. Ils professent qu'une église romane n'est qu'une basilique latine surmontée d'une voûte romaine. Selon eux, Rome explique tout : l'art chrétien est une création romaine, c'est à Rome qu'on doit en trouver tous les éléments.

Contre le système romain, l'école mystique d'un Courajod ne manque pas de faire intervenir le tempérament barbare. Comment s'expliquer que les barbares, qui n'ont jamais construit un monument chez eux, se soient trouvés capables de

voûter chez nous ? C'est que la voûte était un souvenir ancestral, une création magique de la nostalgie des bois : la cathédrale, extrait de la nature sauvage, fille du libre génie des forêts, dont elle secoue encore le mystère dans ses ombres, dans la fuite de ses colonnades, les enchevêtrements de ses arceaux, la féerie de ses éclairages, quel thème pour le romantisme ! Le malheur est que la voûte, dans les pays où elle est née, ne fut jamais qu'un expédient pour suppléer à l'absence de matériaux légers et de bois de charpente ; les peuples qui paraissent en être les inventeurs habitent des contrées entièrement déboisées, comme la Mésopotamie ou la vallée du Nil. C'est une absurdité de chercher dans les bois nos racines romanes ou gothiques.

D'où vient donc l'art roman ? Longtemps, on l'a cru originaire de l'Allemagne rhénane. Tout le monde connaît ces magnifiques cathédrales de Spire, de Worms, d'Andernach, de Mayence, qui forment un des prestiges de la vallée du Rhin. Leurs masses de grès rouge sont accroupies sur les collines comme celles d'animaux étranges. Leurs formes insolites font penser à la faune éteinte des premiers âges : elles ont parfois deux absides et deux transepts couronnés de tours, et elles n'ont point de façade. On regarde avec étonnement ces monstres harmonieux, ces églises à deux têtes et pourtant sans visage, lointaines, graves, énigmatiques, assises au bord du fleuve rapide, comme une rangée de sphinx bicéphales. Tout cela paraissait d'une antiquité infiniment reculée et s'enveloppait d'une brume de *Légende des siècles*. En réalité, ces églises ne sont pas anciennes, mais archaïques : elles n'innovent pas, elles répètent ; elles semblent originales, et ce sont les copies de modèles disparus. M. de Lasteyrie a reconnu que ces églises doubles, avec un autel et une abside à chaque extrémité, sont une imitation de nos grandes abbayes carolingiennes, comme celle de Saint-Riquier, que Mabillon nous fait connaître d'après de vieilles miniatures.

Enfin, une dernière école propose une solution toute nouvelle du problème. L'art chrétien, nous dit-on cette fois, ne doit rien à Rome ni aux barbares : c'est la Grèce, mais la Grèce rajeunie par le vieil Orient, qui a tout inventé. Des Français, comme toujours, avaient ouvert la voie. Il y a plus de cinquante ans que le marquis de Vogüé montrait la route que Choisy, Dieulafoy et Strzygowski suivirent. Ils ont fait voir que l'architecture romane existait en Asie Mineure dès le cinquième siècle. Dans le désert du Kara-Dagh, sur les confins sauvages de la Lycaonie, on a découvert les ruines d'une laure, d'une véritable ville chrétienne tuée par l'invasion arabe ; on l'appelle *Bin bir Kilissé*, les Mille et une églises. Ces milles églises ne sont en réalité qu'une cinquantaine, presque toutes du cinquième et du sixième siècle ;

on y a trouvé toutes les formes de la voûte, et les ressemblances les plus frappantes avec nos églises du douzième siècle : le berceau est déjà porté par un doubleau, et le pilier carré apparaît cantonné de colonnes et de pilastres. Dès le temps de Justinien, l'art roman est ici, non pas seulement en germe, mais dans tous ses organes et dans tout le détail complet de sa structure.

La raison en est simple : il y a au monde un pays ingénieux, artiste, une race de nobles esprits, de chevaliers, de poètes, amoureuse du luxe, des palais et des roses ; elle ne manque pour construire ses rêves que de deux choses, la pierre et le bois. Elle supplée à la pierre par la brique, à la sculpture par l'émail. Il était plus difficile de remplacer la charpente. La Perse s'en est tirée en inventant la voûte. Tout ce qui est voûte ou coupole dans le monde vient de Perse. Rien n'est encore plus frappant, dans le panorama d'une ville d'Orient, que la silhouette sphérique, les innombrables bulles des maisons, composées invariablement d'un petit dé de camphre, surmonté d'une coupole comme d'un léger turban. Cet aspect n'a jamais varié depuis des siècles. On le trouve déjà sur les bas-reliefs des rois assyriens, surpris, dans leurs campagnes, par cet aspect des choses. Rien ne change en Orient. C'est la Perse qui fit à la Syrie, à l'Arménie, le cadeau de la voûte.

En résumé, on trouve en Perse, depuis un temps immémorial, et par suite en Asie Mineure, les formes suivantes :

1° La coupole sur plan carré, portée sur trompes, c'est-à-dire sur de petites niches établies dans les angles, afin de passer à l'octogone et de « racheter » le carré. Cette forme paraît d'origine persane. Les Byzantins ont imaginé un second système pour porter la coupole, celui des pendentifs, qui sont des segments de triangles sphériques. Ce procédé, dit Choisy, décèle l'origine byzantine.

2° La voûte d'arêtes appareillée, plus le système des nefs ou des vaisseaux jumelés, destinés à se soutenir et à se contre-buter.

3° La colonne engagée, c'est-à-dire le système de fractionner la pile et de la décomposer en autant de membres qu'elle a de retombées d'arceaux à porter.

4° La décoration sculptée, c'est-à-dire la sculpture sans relief et réduite à l'état de guipure posée à plat sur un fond d'ombre.

Ce dénombrement un peu aride, cette addition, si l'on préfère, comprend tous les éléments de l'architecture romane. Nous les rencontrons en Asie. Ils se retrouvent chez nous. Il y a donc certainement un lien de l'un à l'autre.

Non, reprennent à leur tour les romanistes ; ne cédons pas à l'attrait du mirage oriental. Les églises du Kara-Dagh sont moins vieilles qu'on l'a dit, et les voûtes persanes, que l'on a crues si anciennes, ne sont peut-être qu'une importation

de Rome. Car Rome, dès le premier ou le deuxième siècle, employait la coupole sur trompes ; les plus anciens exemples s'en trouvent à Tivoli et à la villa d'Hadrien. Quant à la coupole sur pendentifs, on la trouve dès le troisième siècle aux thermes de Caracalla. Mieux encore : la Gaule a connu ce genre de coupoles. A Beuray-Beauguay (Côte-d'Or), il y a une fontaine protégée par un édicule gallo-romain. Cet édicule est un petit dais composé de quatre colonnettes couronnées par une coupole sur pendentifs. Coupole et pendentifs sont taillés dans une seule pierre : mais il est évident que l'auteur reproduit une forme commune en Gaule, et que sans doute la Gaule n'a jamais oubliée.

Voilà la réplique des classiques, et on ne peut nier qu'elle est forte. Mais la thèse orientale n'en garde pas moins tout son prix. Laissons la question des origines de la coupole : que Rome l'ait inventée ou non, il y a dans ses procédés de construction des différences si essentielles avec les méthodes romanes, qu'il est impossible d'expliquer les unes par les autres. Le système romain repose sur la simplification des méthodes et sur l'emploi d'une main-d'œuvre illimitée. Il procède par concrétion, c'est-à-dire en coulant, entre des cintres de briques, un mortier qui sèche rapidement, de manière à obtenir très vite une croûte formant bloc, une sorte de monolithe, sur lequel on applique un décor de stuc ou de placages. Il est clair que ce système de blocage, qui suppose un peuple de manœuvres occupés à broyer le caillou et à concasser du béton, n'a rien de commun avec le travail qui consiste à monter une voûte d'appareil. La coupole de Beuray-Beauguay pourrait, à cet égard, donner une réponse toute différente de celle qu'on a cru en tirer. Et cette différence, interprétée dans son vrai sens, apparaîtrait surtout une différence morale : d'un côté un esprit de synthèse et d'agglutination qui ne conserve que l'apparence des formes et les remplace par un moulage, de l'autre un génie d'analyse entièrement étranger à Rome, et qui devait être le principe de nos deux plus belles créations nationales, je veux dire la langue et l'architecture françaises.

On pourrait ajouter que la voûte ou l'arcade romaine porte rarement sur des piliers, et qu'elle s'applique à l'ordinaire sur des massifs en maçonnerie, souvent sur des murs continus, ce qui n'a aucun rapport avec la question de couvrir une salle à supports légers, telle qu'une salle de basilique, avec une couverture de petit appareil. On pourrait dire enfin que ce problème de la voûte, si nous avions de quoi le résoudre avant le onzième siècle, il serait bien surprenant que nos constructeurs ne s'y fussent pas pris plus tôt.

Mais il ne s'agit pas seulement de la voûte : il s'agit du contrefort, de la forme du pilier, du principe si neuf, si inconnu à Rome, de la décomposition de cette pile

en éléments divers ; il s'agit du système de décoration, de l'iconographie, du répertoire entier de l'art religieux. Il s'agit de la composition extérieure des façades : cette forme du portail encadré de deux tours, un des thèmes les plus éloquents de notre architecture, et qui n'est autre que celle des vieux temples syriens, où elle semble une réminiscence des pylônes de l'Égypte. Il s'agit, en un mot, de tous les éléments qui constituent l'organisme et la figure de nos églises. Y a-t-il une forme plus essentielle à la silhouette de ces églises et plus indispensable au paysage chrétien que celle du clocher ? Ce clocher nous vient de l'Orient. M. Thiersch a montré que le clocher carré jaillit, vers le quatrième siècle, des basiliques chrétiennes de la région de Damas. Mais l'Égypte a inventé une forme infiniment plus belle. Le plus fameux des monuments de l'antiquité était le phare d'Alexandrie. Sur une base carrée s'élevait un tronc octogone, surmonté d'une haute lanterne cylindrique. Rien de plus gracieux que cette pyramide complexe, avec ce souple passage du carré à l'octogone et de l'octogone à l'anneau. Aujourd'hui encore, tous les minarets du Caire reproduisent cette vivante tige. Mais le phare d'Alexandrie avait été copié jusqu'en Gaule : à Nîmes, la tour Magne est une de ces imitations, qui a perdu son troisième étage. Le passage du plan carré à l'octogone et quelquefois au cercle, qui fait l'originalité de nos clochers romans, n'est donc pas une invention de nos architectes : les maîtres qui conçurent les tours de Jumièges, les clochers de Saint-Front et de Saint-Léonard, ne faisaient, à leur insu, qu'exécuter des variations sur un thème de la Grèce.

Tâchons de voir les choses grandement et de nous mettre à la mesure et dans le plan de l'universel. L'histoire de l'art n'est pas une querelle d'écoles. Ne réduisons pas l'hellénisme à la Grèce de Périclès ; ne diminuons pas Rome en l'enfermant sur le territoire de la République de Tite-Live. La majesté de ces grands noms consiste en ce qu'ils enveloppent la notion d'humanité. Pour la première fois, Alexandre et les Césars conçurent les affaires du monde comme un tout débordant le cadre de la cité. Ils firent rentrer le vaste Orient dans la circulation ; ils furent le trait d'union qui associa les deux mondes à l'œuvre de la civilisation. Rome n'est plus dans Rome : son nom est univers. C'est l'univers entier que la conquête romaine faisait pénétrer en Gaule, ce sont toutes les idées de l'Orient, le christianisme, les mystères, les songes, la pensée de l'Asie ; ce sont toutes les formes, étrangères à la Minerve du Parthénon, qui sont les filles de cette pensée. Ainsi conçue, l'histoire de l'art recouvre une unité majestueuse. Elle devient un grand poème, une symphonie où chaque peuple jette sa note et donne son motif : prodigieuse avenue de siècles, monumentale voie Appienne qui traverse les âges,

jalonnée par les rêves de l'homme, du phare d'Alexandrie aux flèches des cathédrales, et « des pylônes de Louqsor aux tours de Notre-Dame » ! (E. Mâle.)

C'est notre conviction profonde que la beauté en ces matières est signe de vérité. L'histoire est aussi poésie. Nos églises romanes seraient moins pathétiques, si nous n'y voyions confondus une telle somme de thèmes humains, et si nous ne percevions dans leurs ombres l'écho confus de tant de songes, comme la vertu d'un langage est faite de ce qu'il charrie d'immémoriale histoire et d'associations oubliées.

La croisade d'Espagne. Cluny Mais à l'époque dont nous parlons, la puissance romaine est détruite depuis des siècles et a cessé de jouer son rôle d'intermédiaire entre les deux moitiés de la famille humaine. L'Occident ne fait que végéter sur les débris décomposés de la latinité. Il ne trouve dans ces ruines ni vigueur, ni élan, ni inspiration nouvelle ; et combien loin l'Orient, séparé pour longtemps de la communion chrétienne, prisonnier de l'Islam avec Jérusalem !

Reste donc à trouver le lien, l'attache entre les deux mondes, et pourquoi à une certaine date, et à cette date seulement, la France a commencé à s'inquiéter de la voûte et à s'y essayer. Disons-le sans tarder davantage : ce point d'attache est en Espagne. Comment les archéologues ont-ils attendu Dieulafoy pour s'aviser qu'au onzième siècle, depuis quatre cents ans, l'Espagne était devenue Orient ? C'est que les philologues, pour expliquer *Roland*, ont attendu Bédier pour faire cette découverte. Bornons-nous à dire en deux mots qu'il existe en Espagne, en Catalogne, en Aragon, dans les provinces alors redevenues chrétiennes, toute une architecture pré-romane, de beaucoup antérieure au style *Mudéjar*, et qui reproduit les formes des églises d'Arménie.

Ce sont en général de petites églises, perdues dans les campagnes, entre Léon et Oviedo, des chapelles rurales telles que celle de Santullano ou de Saint-Michel de Lino, parfois d'anciennes mosquées comme celle du Cristo de la Luz à Tolède. On y trouve en petit, dès le neuvième et le dixième siècle, le contrefort et le berceau, le plan central et la coupole, les arcades sur colonnes et tous les éléments des constructeurs de l'Orient. Les califes Omméïades qui élevèrent la palmeraie enchantée de la mosquée de Cordoue et la tour losangée de la Giralda de Séville, et qui firent de leurs écoles la perle de l'univers, avaient transformé les Espagnes en un second Iran, qui semble regretter encore l'éclat qu'il reçut un moment du pays de l'aurore. L'Espagne est un plateau qui se charge périodiquement de ce que lui apportent les Phéniciens d'Elche ou les Sémites hellénisés de la Syrie et de Damas. C'est là que

Rome s'était heurtée contre Carthage. C'est là que la France à son tour combattit, connut l'Orient.

Qu'on se rappelle en effet le mouvement des pèlerinages et les routes de Saint-Jacques, quels rapports il y avait alors entre la France et l'Espagne. Depuis l'expédition de Louis le Débonnaire, c'est une succession de campagnes françaises, une véritable croisade d'Espagne, deux siècles et davantage avant celle de Jérusalem. Et quels sont les acteurs, les héros de cette croisade? On y trouve quelques Normands, mais avant tout des Bourguignons. C'est pour un Bourguignon que se crée le comté de Portugal. Un Bourguignon, Alphonse Raymond, devient le gendre du roi d'Espagne, fonde en Castille une dynastie. Mais qu'y a-t-il derrière ce recrutement bourguignon? Il y a l'abbaye de Cluny. « A partir du régne d'Alphonse VI, écrit Dozy, l'Espagne est à la lettre inondée de Français. Telle ville fut peuplée uniquement de Français; dans telle autre, un quart des habitants sont de souche française. L'Église est entièrement française... Tolède à peine conquise, c'est un Français, Bernard, qui devient archevêque de Tolède, primat d'Espagne. » Bernard était moine de Cluny.

Ne sait-on pas qu'Alphonse le Sage voulait déposer la couronne et se faire clunisien? que saint Hugues, abbé de Cluny, l'en dissuada? et que c'est grâce aux présents de l'Espagne qu'il parvint à construire sa nouvelle basilique?

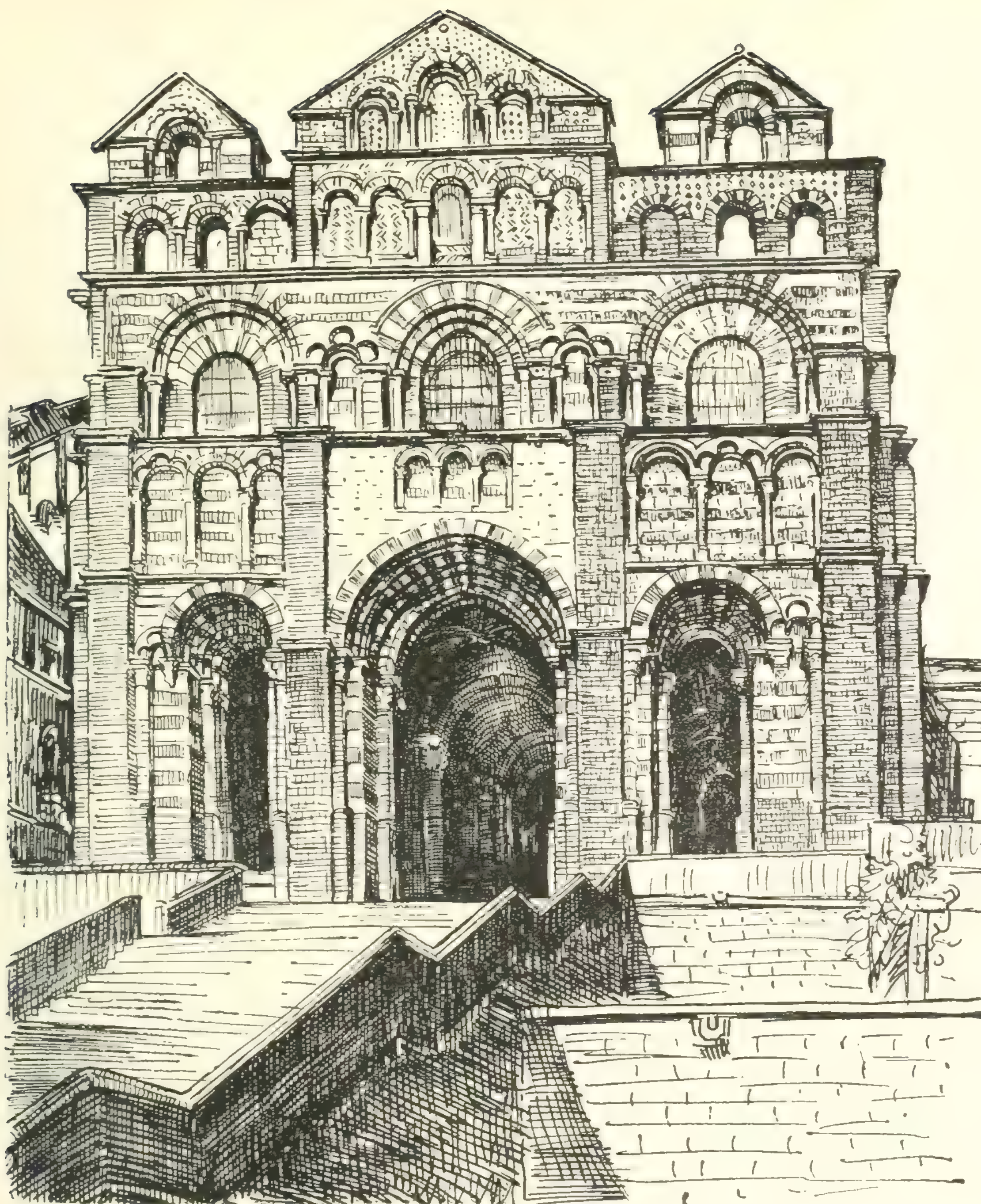
Enfin, nous touchons au point vif de cette longue étude. Nous voyions tout à l'heure Cluny inspirer la *Chanson de Roland*. Voici que Cluny rapporte d'Espagne l'architecture romane. La première église voûtée en France est celle de Cluny, et elle le fut avec de l'argent espagnol.

Cette construction, dont il ne reste aujourd'hui que des ruines, date de 1088. Elle dura sans retouches jusqu'à la Révolution, c'est-à-dire plus de sept cents ans. Encore ai-je tort de parler de ruines : la destruction de Cluny est l'œuvre de la main humaine; c'est le plus imbécile forfait de la bande noire. Ce majestueux édifice, grand comme Saint-Pierre de Rome, eût sans cela duré intact jusqu'à nos jours, comme il était venu sans une lézarde à travers un espace tant de fois séculaire.

De ce Cluny de saint Hugues, il ne subsiste plus qu'un bras de transept prodigieux, avec des voûtes et une coupole surmontée de deux tours. La hardiesse de cette voûte impressionne encore. La construction de l'édifice résulta, dit-on, d'un miracle : il fallut que saint Pierre, accompagné de saint Étienne, prît la peine d'apparaître au moine Hézilon, et de tracer au cordeau le plan de la nouvelle église. Hézilon était vieux, déjà paralytique : il fut guéri en récompense de sa foi, et sa vie prolongée de sept ans. Les travaux en durèrent vingt. On s'était trop hâté : la voûte s'écroula.



SCÈNE DE LA GENÈSE. — LA FAMILLE D'ABRAHAM SE SÉPARE DE LOTH.
(Fragment d'une fresque de Saint-Savin, Haute-Vienne, XIe siècle.) — Aquarelle de RENÉ PIOT.



FAÇADE DE NOTRE-DAME DU PUY.

On la reconstruisit plus solide en 1127. La dédicace eut lieu en 1131, par le pape Innocent II, en présence d'une armée de plus de 1200 moines

La vision de l'apôtre est une charmante légende. On aimerait mieux savoir si le moine Hézilon, avant sa paralysie, ou son confrère Gunzon, n'avait pas par hasard fait le voyage d'Espagne, comme ces religieux de Saint-Germain-des-Prés que nous voyons, deux siècles plus tôt, aller jusqu'à Cordoue pour rapporter des reliques. Cette recherche n'a tenté personne. Peut-être les documents resteront-ils muets à jamais. Mais les faits, les monuments parlent. Ils nous montrent Cluny sur la route de Saint-Jacques, et la première voûte française essayée à Cluny. Seules l'autorité d'un ordre aussi puissant, son organisation souveraine étaient capables de tenter cet audacieux effort, et de propager aussitôt un procédé aussi coûteux, de lancer en dix ans des voûtes sur toutes les églises de France. Aucune contagion d'exemple n'explique cette rapidité inouïe, cette simultanéité de la course aux voûtes de pierre ; cela suppose une volonté servie par des ressources égales à son ampleur. Il est bien vain après cela de se demander si Cluny a été une école artistique : Cluny a créé proprement l'architecture en France. Il l'a créée en combinant avec le plan hérité de Rome des formes orientales. Il a procédé comme Rome même, en ne refusant rien de la pensée humaine, en ne proscrivant rien, en n'écartant aucune idée comme étrangère, en étant, comme Rome, catholique et universel. Tel est le sens profond de sa situation dans sa combe de Bourgogne, où viennent, par la voie du Rhône, se recueillir toutes les rumeurs du monde. Ce point était un des premiers où devait éclore une pensée nationale. Que cette pensée se teinte d'Orient, c'est son charme. C'est ce qui fait que chez les belles Bourguignonnes, dans la spacieuse Vézelay, dans Tournus aux colonnes persanes et aux voûtes transversales, dans la façade et le cloître de Notre-Dame du Puy, dans le coloris de leur damier de pierres roses et blanches, dans la grâce festonnée de leurs arceaux, dans la légèreté de leurs voûtes qui retombent comme des palmes, flottent encore la magie des pays du soleil, le souffle d'Armide et de la croisade, on ne sait quel enchantement d'éternelle Orientale.

III

LE CARACTÈRE ROMAN

Et maintenant, il reste à dire le plus beau : c'est le spectacle sans pareil que nous offre à ce moment la France. L'étincelle a jailli. C'est une flamme qui court. En quarante, cinquante ans au



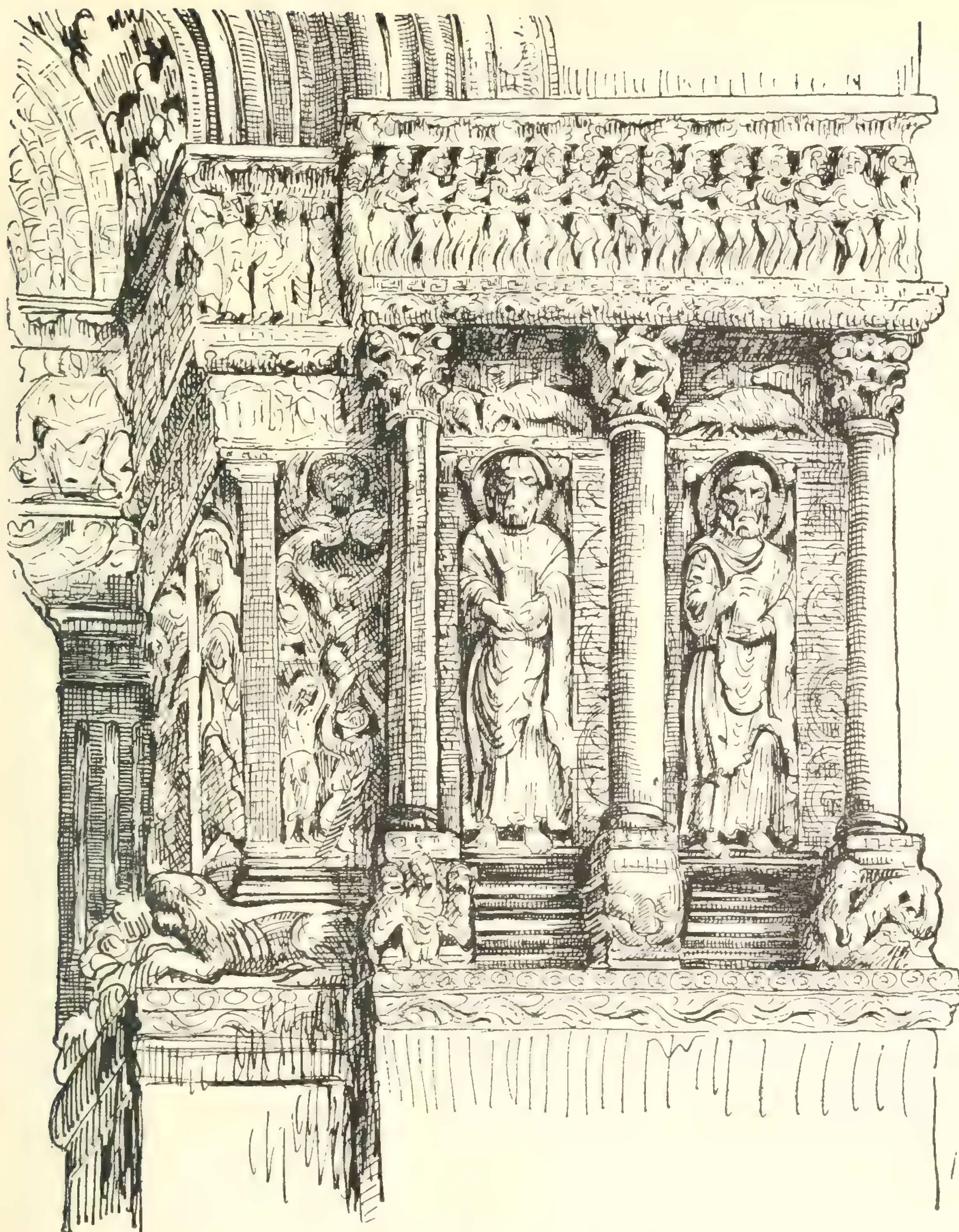
PORCHE DE NOTRE-DAME DU PUY.

plus, la France entière se reconstruit. Jamais peuple n'a donné sur un si vaste territoire l'exemple d'un si splendide élan monumental.

Ce qui en fait le prix, c'est la diversité. Chaque province dit son mot, donne sa voix dans le concert : cet art roman que l'on accuse de rigidité et d'hiératisme, est le plus varié, le plus fougueux de tous. Au problème de la voûte, chaque pays imagine une solution particulière. Cet âge de création, de génie incomparable, où l'artiste s'est donné pour tâche, dans des milliers de chapiteaux, de ne jamais sculpter deux ornements identiques, a fait, semble-t-il, la gageure de réaliser cinq ou six types d'architecture, de fournir à la même question une demi-douzaine de réponses. Il y a une exubérance, une plénitude de sève dont jamais plus au monde on ne reverra les pareilles.

Mais il faut d'abord dire un mot du caractère d'ensemble. L'art roman a connu, pratiqué simultanément, tous les types de la voûte : berceau, berceau brisé, voûte d'arêtes, coupoles, et ces systèmes, leurs mélanges, prêtent à ses dispositions intimes une variété à peu près illimitée. C'est pourtant de cette voûte, comme on l'a vu déjà, que dépend la physionomie générale, l'aspect de la construction romane. Toute construction du moyen âge a l'air d'avoir été commencée par en haut : c'est d'en haut que toutes ses formes se déduisent et découlent. Du poids des voûtes dépend la hauteur des murailles, la proportion des bas côtés, surmontés de tribunes, qui viennent étayer ces murailles. De là également l'épaisseur des parois, la rareté des jours et leur parcimonie, la nature de l'éclairage, le plus souvent indirect, la puissance des piles, le nombre des travées, la sévérité du dessin et la solennité des ombres. Extérieur et intérieur, c'est à la voûte que l'église romane doit son attitude grandiose et sa silhouette massive. L'architecte ne sait pas encore prendre son point d'appui en dehors du monument ; il a inventé le contrefort, mais il ne le dégage pas encore de la masse : au contraire, il le dissimule, se plaît à lui donner une apparence ornementale, l'aspect d'un thème décoratif, d'une demi-colonne engagée, dont il relie le chapiteau au chapiteau voisin par une série de ces festons rythmiques que l'on appelle bandes lombardes. Il aime les formes rondes et pleines, donnant l'impression de la force plutôt que de la grâce. L'ensemble, largement appuyé sur sa base, accoudé sur les bas côtés, affecte une silhouette en forme de pyramide. Seulement il arrive que cette silhouette s'aiguise et que de cette masse un peu statique, alourdie, gênée par son poids, une tour, à la croisée des nefs, jaillisse, soulage le monstre pesant, comme un immense soupir.

Tout, dans cette mâle architecture, trahit l'effort, le sérieux. Tout donne une sensation d'équilibre, de stabilité. Nul art n'a parlé un langage plus robuste et fait



FAÇADE DE SAINT-TROPHIME (Arles).

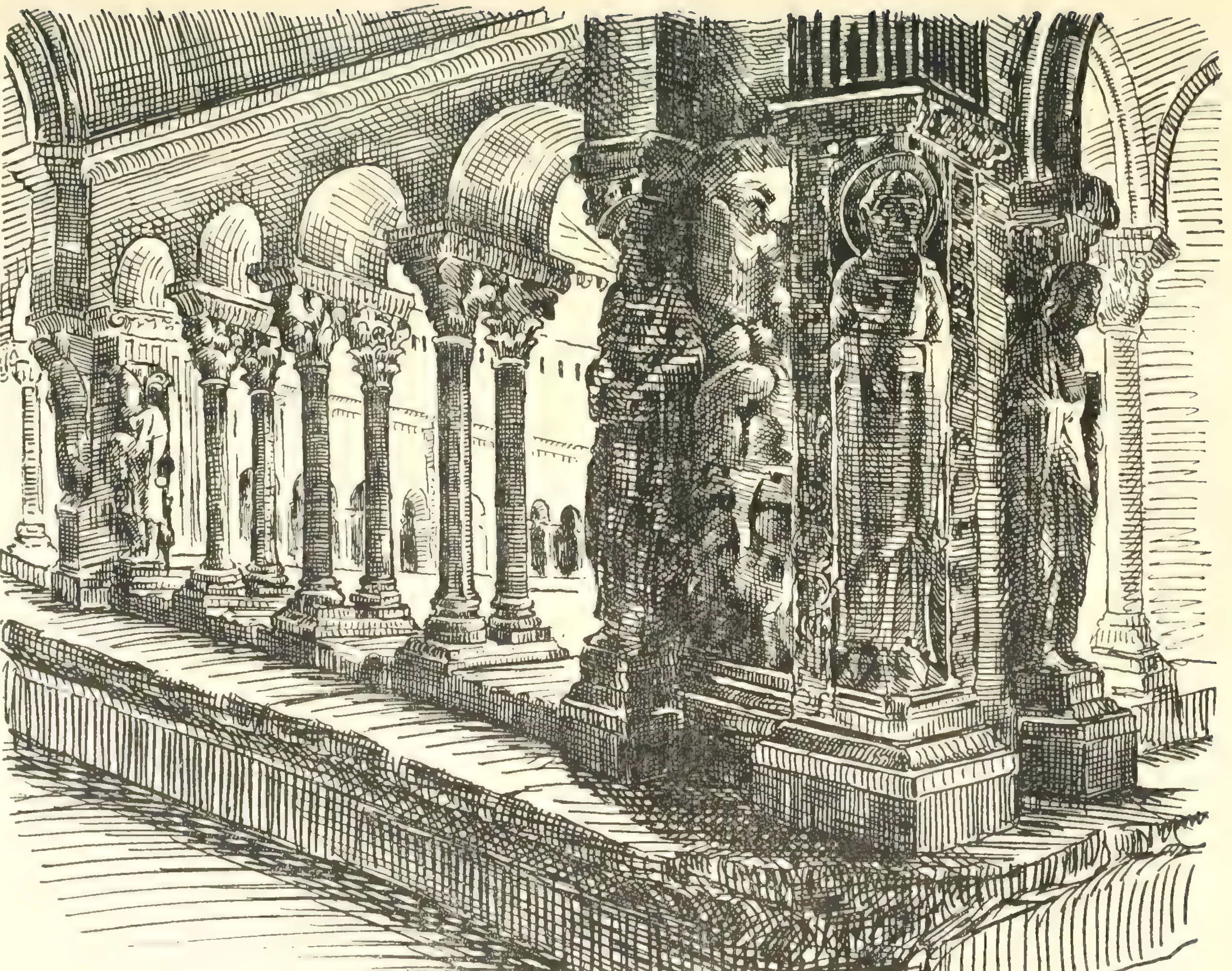
d'expressions plus denses ; aucun n'a apporté plus de soin au choix des matériaux, à la beauté de l'appareil. De là, dans tout ce qu'il a fait, une dignité imposante, une élévation qui ne l'abandonne pas, même lorsqu'il consent à sourire. Il y a dans tout le monument un luxe de matériaux, une prépondérance des pleins et une économie des vides, d'où résulte une impression de surabondance et de plénitude ; l'esprit, dans ces édifices compacts et dans ces créatures trapues, semble lutter avec peine contre un excès de matière, qu'il n'ose alléger que par le charme de la décoration. Et cette lutte, ce compromis entre une pensée puissante et la pierre rebelle, entre des forces obscures et une science prudente, qui ne va pas encore jusqu'à la virtuosité, prêtent à l'architecture romane cette vertu magnifique, qu'elle possède plus qu'aucune autre, et qu'on appelle *le caractère.*

Mais ce sont là des traits généraux. Chaque école y ajoute ses traits individuels. Le paysage de la France contient tous les enchantements, toute la gamme des beautés ; on peut se demander si la France artistique ne présente pas le même écrin de perfections et de nuances.

LA GÉOGRAPHIE ROMANE DE LA FRANCE Il y a une géographie romane de la France, des familles d'églises, des races distinctes comme des personnes, ayant chacune leur physionomie, leur caractère et leur beauté. Chacune a son accent, sa saveur de terroir. Leur chœur sans cesse renouvelé cause la surprise perpétuelle d'un voyage à travers la France.

La Provence a construit des églises sévères, sombres, et comme empreintes de la majesté romaine. Leur nef unique repose sur des murailles massives ; leurs baies étroites se ferment à l'excès du soleil, et manquent tout à fait du côté du mistral. Nul ornement ne distrait la vue dans cette forte prose. Nulle joie indiscrète ne se mêle à ces ombres augustes. Mais au dehors, la grâce attique reprend ses droits. La façade provençale se fait caressante, invitante ; elle se souvient qu'elle est fille de la Grèce. Un fronton de forme classique profile ses moulures délicates, soulignées d'oves souriantes, sur la limpidité du ciel ; une longue frise triomphale développe aux portails de Saint-Gilles et de Saint-Trophime sa procession de saints personnages, drapés en toges sénatoriales, sous les portiques d'une colonnade qui rappelle les arcs de Cavaillon, d'Orange et de Nîmes. Une immortelle antiquité s'épanouit sur ce sol pénétré par l'Ionie, où pousse l'olivier de Minerve.

La Bourgogne est plus audacieuse, plus héroïque que la Provence, et elle est aussi classique qu'elle. C'est le fougueux pays oratoire, la terre des grands crus, la terre de Bossuet, de Lamartine. Emportée et monumentale. elle lance hardiment sur des



CLOITRE DE SAINT-TROPHIME (Arles).

piles montant de fond à trente mètres de hauteur ses voûtes et ses coupoles ; elle ose les éclairer en perçant le mur de jours directs et elle contre-bute ces voûtes par des tribunes. Il semble que la première, elle ait compris le contrefort, comme à l'intérieur, pour réunir les chapelles rayonnantes de l'abside, elle généralise le beau plan de Saint-Martin de Tours, qui fait tourner autour du chœur, pour le développement des pompes liturgiques, cette magnifique colonnade en forme d'hémicycle, appelée la carolle ou le déambulatoire. Elle décore avec autant de faste que la Provence est sobre ; le long des piles, pour soutenir ses chapiteaux corinthiens, elle jette ses beaux pilastres cannelés ; elle emprunte (à Langres, à Cluny) pour ses galeries et son triforium, le dessin romain d'une arcade de la porte d'Autun. Elle cisèle les rinceaux éblouissants de Charlieu et incruste sur le nu d'une muraille brute, à Saint-Lazare d'Avallon, ce miraculeux portail où ondoient comme des guirlandes des cordons de rosaces, la luxuriance de ses vignes et l'ivresse de ses colonnes torses. A Tournus et à Vézelay, elle va plus loin encore : elle colore l'architecture et construit avec la palette de pierre du mosaïste. Mais elle n'a pas fait une faute de goût. Orientale et romaine, asiatique et classique, ce qu'elle aime par-dessus tout encore, c'est la vie : elle a jeté sur ses tympans et sur ses chapiteaux, une sculpture d'une ardeur de flamme et d'une force expressive qui n'a pas été surpassée.

L'Auvergne a construit des églises qui ressemblent à ses montagnes. Elle a développé une architecture puissante où l'on retrouve ordonnée la passion éteinte qui a formé jadis ce pays de cratères. Flore triste et rugueuse, mais si originale qu'on ne peut lui en préférer aucune autre et qu'elle s'impose au souvenir par sa rudesse même. Ce grand pays sévère, réfractaire à la souplesse gothique, est demeuré longtemps la forteresse de l'art roman. On ne sait quelle affinité secrète marie les dures lignes de ses chaînes de puys à l'âpre silhouette de ses édifices. Peut-être l'idée massive qu'on se fait de l'art roman vient-elle de ce plain-chant austère des églises auvergnates. L'Auvergne contre-bute ses hautes nefs de Notre-Dame du Port par un double bas côté surmonté de tribunes. Au jour rampant de ces bas côtés se mêle le jour diffus de l'étage supérieur, qui assure en même temps la solidité de la puissante voûte centrale, dont les reins règnent sur la nef comme un firmament de ténèbres et comme de la nuit construite. Enfin, cette voûte s'approfondit à la croisée du transept par une tour grandiose qui semble, vue d'en bas, un immense trou d'ombre, un puits qui s'ouvre sur l'infini. Au dehors, le granit brut ou la triste pierre de Volvic se refusent aux subtilités du ciseau, aux délicatesses de la sculpture : l'Auvergne remplace ces ornements par des jeux d'appareils, par une

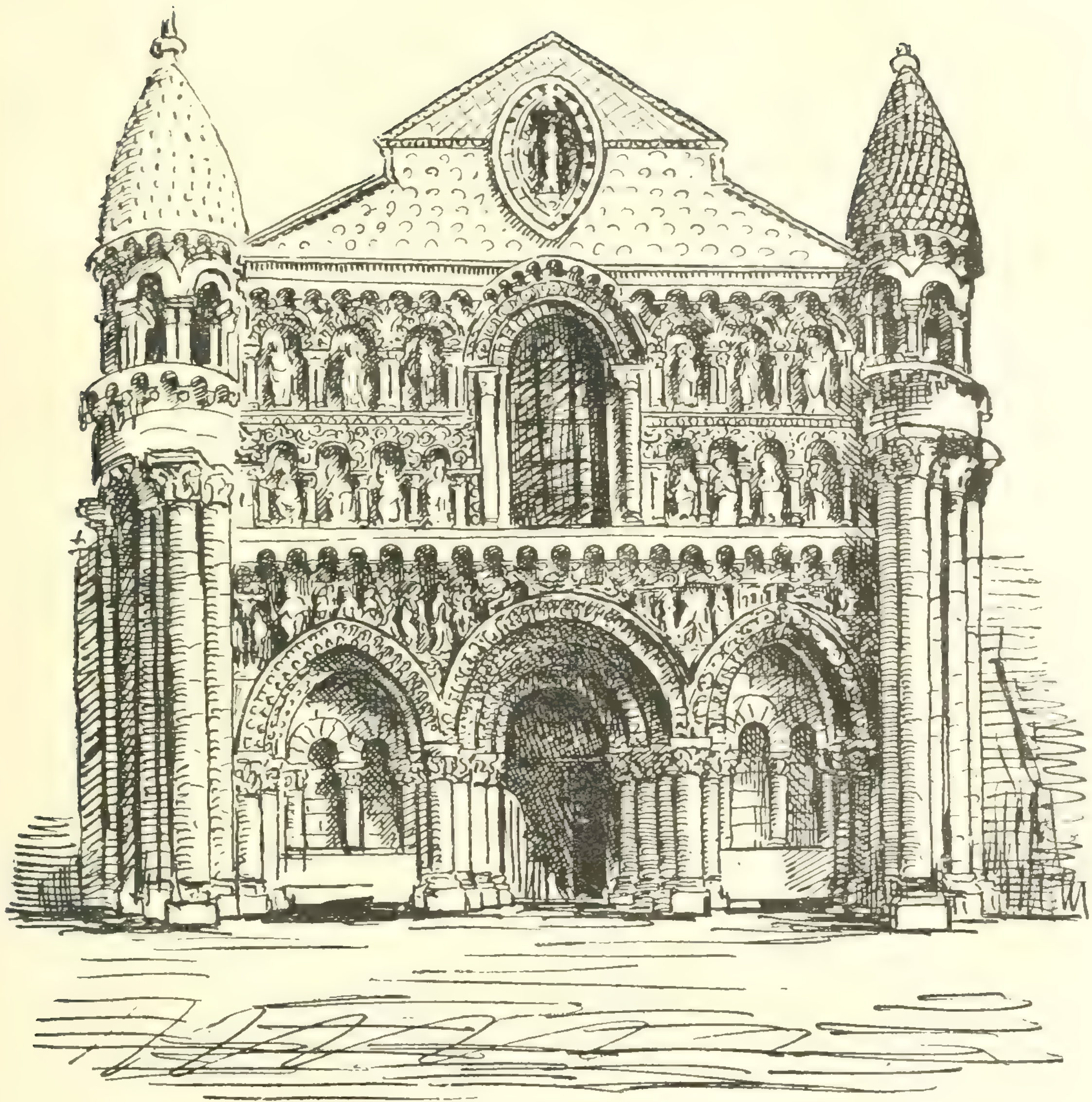


ABSIDE DE SAINT-SERNIN (Toulouse).

combinaison de damiers multicolores, par une application de dessins en mortier de tuileaux. Elle allège le pourtour extérieur des absides par la grâce de galeries aveugles. Surtout l'étagement des masses, la hiérarchie de l'abside largement étalée sur les absidioles, et que domine la base carrée d'où jaillit la grande tour centrale, donnent à l'ensemble de l'église auvergnate une silhouette inoubliable; quand on a vu Notre-Dame de Clermont, Orcival, ou la plus belle des églises auvergnates, Saint-Sernin de Toulouse, — ces degrés d'une échelle monumentale de formes, la succession des toits se dépassant l'un l'autre comme des parasols, et d'où jaillit le prisme sublime du clocher, — quand on a vu cette magnifique composition en pyramide aigüe, si large par la base et si enthousiaste au sommet, commencée en prière et finissant en cri, on comprend la mathématique enflammée de Pascal. La méditation anxieuse de l'intérieur s'achève au dehors par le chant, sur les ailes sacrées de l'hymne.

Le Poitou, plus humble, n'a osé risquer une nef qu'entre deux autres nefs presque égales, et s'est résolu à faire le sacrifice de la lumière. Les églises poitevines sont les plus sombres de toutes : avenues étranglées, ténébreuses, incertaines, éclairées indirectement par le jour frisant des bas côtés, et où les piliers qui les obstruent paraissent des fantômes qui se détachent en noir. Pourtant, ces ombres de la nef sont animées de peintures. Dans ces églises si pauvres de lumière, l'imagination, le rêve du moyen âge se donnent toute carrière. Les peintures les plus célèbres de ce temps sont les fresques de Saint-Savin près de Poitiers, publiées jadis par Mérimée, et celles du Baptistère de Saint-Jean; mais il y en a d'aussi belles dans les églises de Vic, de Montmorillon et de Berzé-la-Ville, où des frères ignorés du moine Théophile, des Cimabue et des Giotto inconnus ont développé les scènes de la Genèse et la gloire des saints et du Jugement dernier. Nulle part la pénombre, excepté chez Rembrandt, n'est plus imprégnée de tendresse; nulle part le clair-obscur n'est plus ensorcelant. Et puis, au dehors, dans la pierre tendre du pays, le ciseau du sculpteur prend sa revanche des contraintes de l'intérieur; il prodigue sur des façades entières, à Notre-Dame de Poitiers, à Angoulême, à Echillais, à Aulnay-en-Saintonge, une profusion de figures, un délire de fantaisie, une étrange luxuriance de monstres, qui semblent palpiter comme des lierres sur un mur, des visions où reparaît tout le caprice oriental et même on ne sait quoi d'un peu fol et d'un peu hindou. Ainsi le Poitevin, le Saintongeais, arrive à faire d'une cathédrale ou d'une église de campagne ces magiques écrins de rêveries, ces monuments inouïs, précieux comme un coffret et ciselés comme un bijou.

Le Périgord a un caractère tout autre. Une bande d'églises, par Moissac. Cahors,

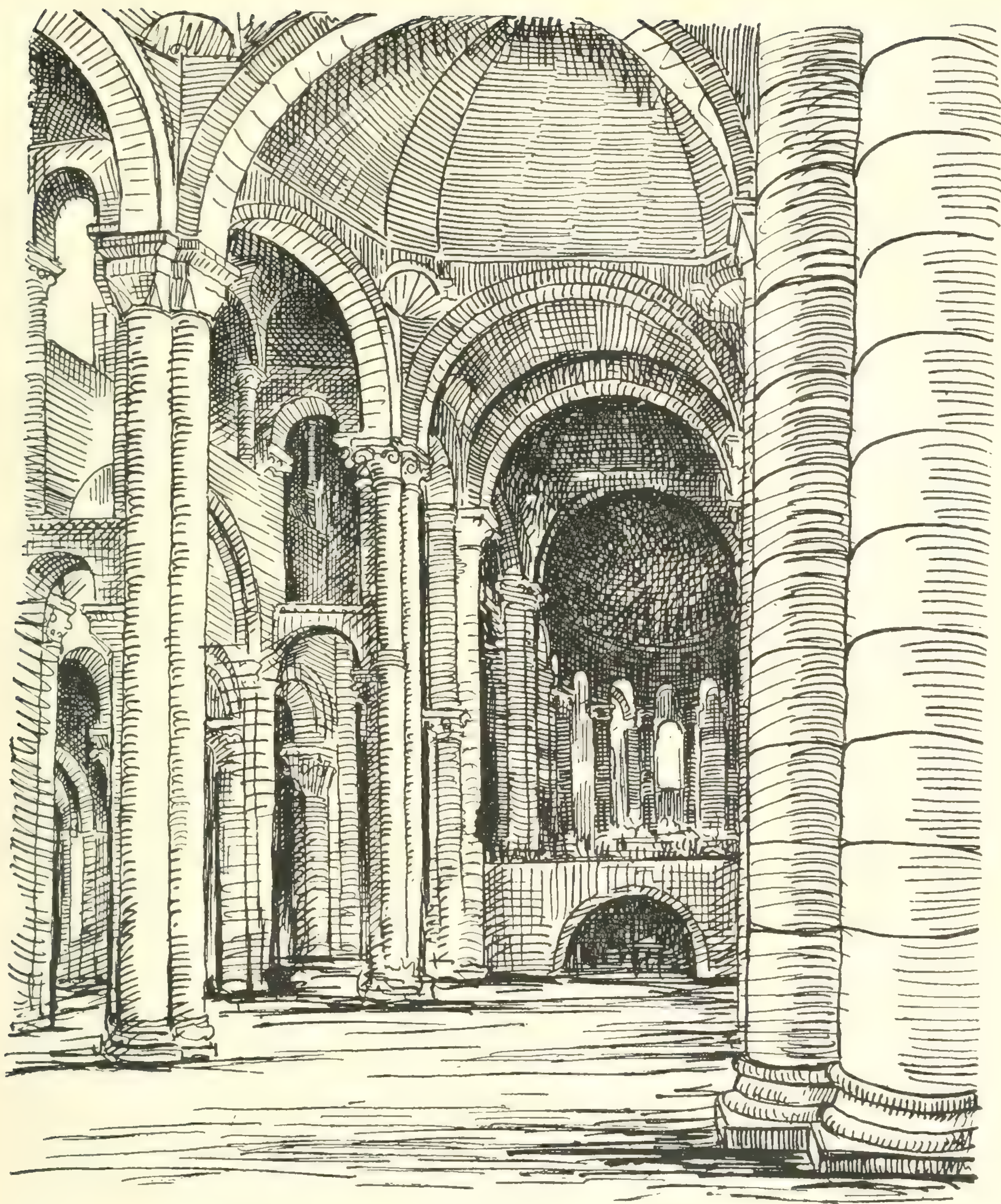


FAÇADE DE NOTRE-DAME LA GRANDE (Poitiers).

Périgueux, Angoulême, remonte à Fontevrault et traverse la France en écharpe, y semant ses coupoles. On a reconnu ici l'influence byzantine. On sait que jusqu'à la fin du quinzième siècle, il n'y a plus de Gibraltar ; la route, fermée par mer, se dirige par terre, au plus court, par Narbonne et par la Gironde, se redressant pour gagner la Rochelle. Par cette voie nous arrive, dit-on, cette copie de Venise, reflet elle-même des divines coupoles de Sainte-Sophie. Nu, austère, composé de sa couronne de dômes, sans rien qui intercepte le regard et l'arrête, l'empêche d'être absorbé, envoûté par le ciel, Saint-Front de Périgueux se réduit à une musique d'architecture et comme à un concert des sphères. C'est le merveilleux chef-d'œuvre d'un art intellectuel.

Cependant, les dates s'opposent à cette explication : Saint-Front ne saurait être une copie de Saint-Marc, et c'est même par hasard que deux édifices présentent certaines analogies. Le plan original de Saint-Front était une croix latine, comme celui des autres églises de la région, et seule une circonstance fortuite (le désir de conserver l'admirable clocher de l'église primitive) a empêché de prolonger la nef et donne à l'édifice l'apparence d'une construction à plan central. Mieux encore : on a retrouvé dans plus d'un clocher d'Aquitaine des salles présentant des amorces de pendentifs, qui paraissent antérieures aux coupoles du pays. Ce sont sans doute les essais d'une école locale, qui s'efforçait de faire revivre un procédé antique, ce procédé dont témoigne la fontaine gallo-romaine dont j'ai parlé plus haut : si bien qu'on doit considérer, avec le savant M. Spiers, la coupole d'Aquitaine comme l'invention française la plus originale, avant celle de l'architecture gothique.

La Normandie, enfin, sur ses puissantes constructions, n'a jeté que des voûtes tardives ; prudente, elle ne s'est risquée que la dernière, quand les expériences ont été faites partout. Elle s'est longtemps contentée de couvrir ses grandes basiliques en charpente : nouvelle preuve, indirecte, de l'influence orientale ; la Normandie, la plus extrême de nos provinces, la plus écartée de la grande route de Bourgogne, a été persuadée la dernière. Elle n'emprunte guère à l'Orient que des détails décoratifs, ceux que pouvait lui révéler le bibelot, comme les médaillons sassanides de la cathédrale de Bayeux, ou le décor de l'arc triomphal de Montivilliers (Seine-Inférieure). Mais elle pose, en revanche, devant ces constructions un peu sèches des façades grandioses et dignes d'un Corneille. Celle de la Trinité de Caen, encadrée par ses doubles flèches héroïques, a déjà la silhouette carrée, élancée à la fois, la silhouette en H de Notre-Dame de Paris. Ces deux tours devaient devenir le type de façade de tout le moyen âge. On dirait deux archanges en armes, deux sentinelles célestes gardant la porte du Paradis.



INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE SAINT-HILAIRE, A POITIERS.

Enfin la Rhénanie, plus retardataire encore, n'a voûté ses églises qu'après la Normandie elle-même. Cette file d'églises, toutes assises sur la rive gauche du Rhin, conservent, dans ce pays où se prolonge la nostalgie de l'Empire, la vieille forme archaïque de l'église à plan carolingien : cette forme à deux têtes, comme l'aigle impérial, et dont l'une semble toujours regarder le passé. Les dedans sont nus, vastes, d'une sévérité un peu terne ; la décoration, indigente, ne s'est jamais élevée au-dessus de la forme rudimentaire du chapiteau cubique, faite d'un cube et d'une sphère qui se pénètrent, et dont nulle sculpture n'égaie la désolante monotonie. Au dehors, les absides, allégées d'une galerie circulaire, collent à l'édifice et refusent le développement d'un chœur. Mais cette forme ramassée, trapue, triste, à laquelle manquent le visage et le regard d'une façade, prend une élévation soudaine par les tours. Elles jaillissent carrées, du carré du transept, rondes et un peu moins hautes, de chaque bras de la croix ; elles se répètent à chaque extrémité de la double abside. Ces six ou huit tours de grès rose, construites dans la pierre rouge des Vosges, donnent à ces édifices rhénans un aspect de citadelles célestes. Leur forme se retrouve dans la cathédrale de Verdun et dans toute la plaine d'Alsace, à Marmoutier (près de Saverne) ou dans les restes de Murbach ; et c'est sur ces données que fut construite la grandiose abside orientale de Strasbourg.

Voilà le spectacle prodigieux que nous donne en moins de trente ans l'architecture de la France romane. Songez que dans ces mêmes trente ans, la France a fait les communes, la croisade, la *Chanson de Roland*, les premières chansons d'amour en provençal, conquis l'Angleterre, la Sicile, et qu'elle était en train de faire de l'Espagne une province française : y eut-il jamais dans l'histoire un âge créateur qui le dispute à celui-là ?

Une seule province, on l'a vu, manque à cette revue de la France romane : c'est le Nord, l'Ile-de-France, le domaine royal. Non que ces contrées n'aient élevé aussi de magnifiques églises romanes ; je ne nommerai que deux joyaux, tous les deux détruits aujourd'hui, les charmantes églises de Tracy-le-Val et d'Urcel. Mais c'est que la France, ayant à peine reçu l'architecture romane, allait aussitôt en pousser le principe avec sa logique à elle jusqu'à ses conséquences extrêmes. En 1140, l'ère des tâtonnements est close : Suger inaugurait avec un système tout nouveau la basilique de Saint-Denis. Il était temps : à la même heure, la coupole d'Aquitaine arrivait sur la Loire et s'apprêtait à la franchir ; cette forme avait des chances de devenir alors la forme nationale. Le chef-d'œuvre de Saint-Denis changea les destinées. La coupole est refoulée dans l'ouest par la voûte gothique. C'est la fin de la période romane, et nous assistons désormais à la conquête de la France et du monde par l'art français.



CHAPITRE IV

L'ART GOTHIQUE

I. Définition de l'art gothique : la croisée d'ogives et l'arc-boutant. — II. Premières voûtes d'ogives, Morienval et Saint-Denis. Esthétique de l'art gothique. — III. Les cathédrales et les communes. Les architectes des cathédrales. — IV. Évolution de l'art gothique. Les époques des cathédrales. — V. Rayonnement de l'art gothique. — VI. Les cathédrales et la France.

I

DANS le tableau de la France romane, nous avons observé une lacune, un silence. Pendant que la Bourgogne, l'Auvergne, le Poitou, la Provence forment un chœur grandiose, que se passe-t-il au nord de la Loire, dans ces plaines qui allaient prendre une si grande importance et que nous n'avons pas vues encore entrer dans le concert? Ce pays un peu retardataire était en train d'élaborer une chose d'avenir immense.

Ce confluent de rivières, venant du Midi comme l'Yonne, de l'Est avec la Marne ou du Nord avec l'Oise, est un endroit marqué de toute éternité pour être un point de rencontre, le lieu géométrique des idées ; ce qui se passe là retentit naturellement plus que ce qui se fait ailleurs. Ce petit coin s'appelle la France. Là est l'organe condensateur, le régulateur de la vie entière du pays, placé par la nature comme le cerveau dans le corps humain. C'était le poste qu'avaient choisi instinctivement les races de chefs. C'est lui qui, toutes les fois qu'il s'était trouvé un de ces chefs qui en valût la peine, lui avait permis de faire dans la Gaule l'unité. La langue qu'on y parlait devint peu à peu la langue unique de toutes les provinces, et son gouvernement s'étendit par degrés au reste du territoire. Rien, il est vrai, jusqu'à présent, excepté une situation géographique admirable, ne permet de présager son importance exceptionnelle. Il n'a joué encore qu'un rôle fort secondaire. Son roi n'est qu'un roi nominal et un fort mince seigneur entre ses énormes voisins de Champagne et de Normandie. Son royaume assez pauvre est à peu près absent de ce magnifique unisson des architectures romanes. Seulement, ce pays moins chéri du soleil que la sensuelle Touraine ou que la rouge Bourgogne, cet îlot politique, au milieu de sa souple ceinture de collines et de rivières, avait pour lui d'être la France, ou plutôt d'en être cet extrait, cette quintessence : l'Ile-de-France.

Pendant que ses rivales, les puissantes provinces, créent, inventent, multiplient les solutions diverses, il se recueille, il écoute, il médite et, sans bruit, imagine, au milieu de cette grande tempête créatrice, une chose très humble, qui d'abord passa inaperçue, et qui devait en moins de cent ans s'imposer du Nord au Midi, conquérir l'Europe et donner à l'architecture du moyen âge sa physionomie jusqu'à la seconde Renaissance. Il invente ce rien, un principe, une formule, une légère armature, mais qui contenait en soi une prodigieuse fécondité d'applications et de conséquences, une trouvaille de maçon, rien de plus, la croisée d'ogives, mais qui allait être l'organe souverain, pendant quatre cents ans, de tout ce qu'on appelle l'architecture gothique.

Cette épithète de gothique est un mot mal fait, un mot italien de la Renaissance, un terme de mépris qui veut dire tudesque, barbare. Quand ce mot était une injure, les Allemands l'ont relevé pour s'en faire un honneur. Au temps de sa jeunesse d'étudiant à Strasbourg, Gœthe, amoureux de la cathédrale, composa quelques pages brûlantes dédiées à la mémoire d'Erwin de Steinbach, que l'on croyait alors l'auteur de la merveille, et qu'il intitula *Vom deutschen Baukunst*, l'architecture allemande. Plus tard, au temps du romantisme, après la chute de Napoléon et la



VIERGE Fresque de Saint-Savin, Haute-Vienne, XIIIe siècle). — Aquarelle de RENÉ PIOT.

revanche d'Iéna, l'achèvement du dôme de Cologne, interrompu depuis le moyen âge, fut aux yeux de toute l'Allemagne une œuvre nationale, le symbole visible de la reconstruction de la patrie allemande. Désormais l'idée fut acquise : le triomphe du gothique passa pour la victoire du génie germanique sur la corruption et la décadence latines. Qui pouvait dire à Gœthe que ce qu'il admirait dans le moyen âge allemand n'était qu'un reflet de cette même France dont il voyait l'éclat suprême au siècle de Louis XV, dans le palais de Rohan et dans les fêtes pour l'entrée de Marie-Antoinette ? Qui pouvait lui apprendre que l'art de la vieille Allemagne, loin d'être la source de l'art gothique, n'était qu'une copie tardive de nos œuvres françaises ? L'Allemagne est bien obligée d'en convenir aujourd'hui : elle n'est pour rien dans l'art gothique, pas plus qu'elle n'a contribué à l'invention de l'art roman ou de nos *Chansons de geste*. Elle n'a su que traduire, parfois en les défigurant, les formes admirables qu'elle nous empruntait. Au temps de saint Louis comme au temps de Louis XIV, c'est à nous qu'elle ne cessait de demander des modèles. Alors, elle donnait au gothique son vrai nom : elle l'appelait le style français (1).

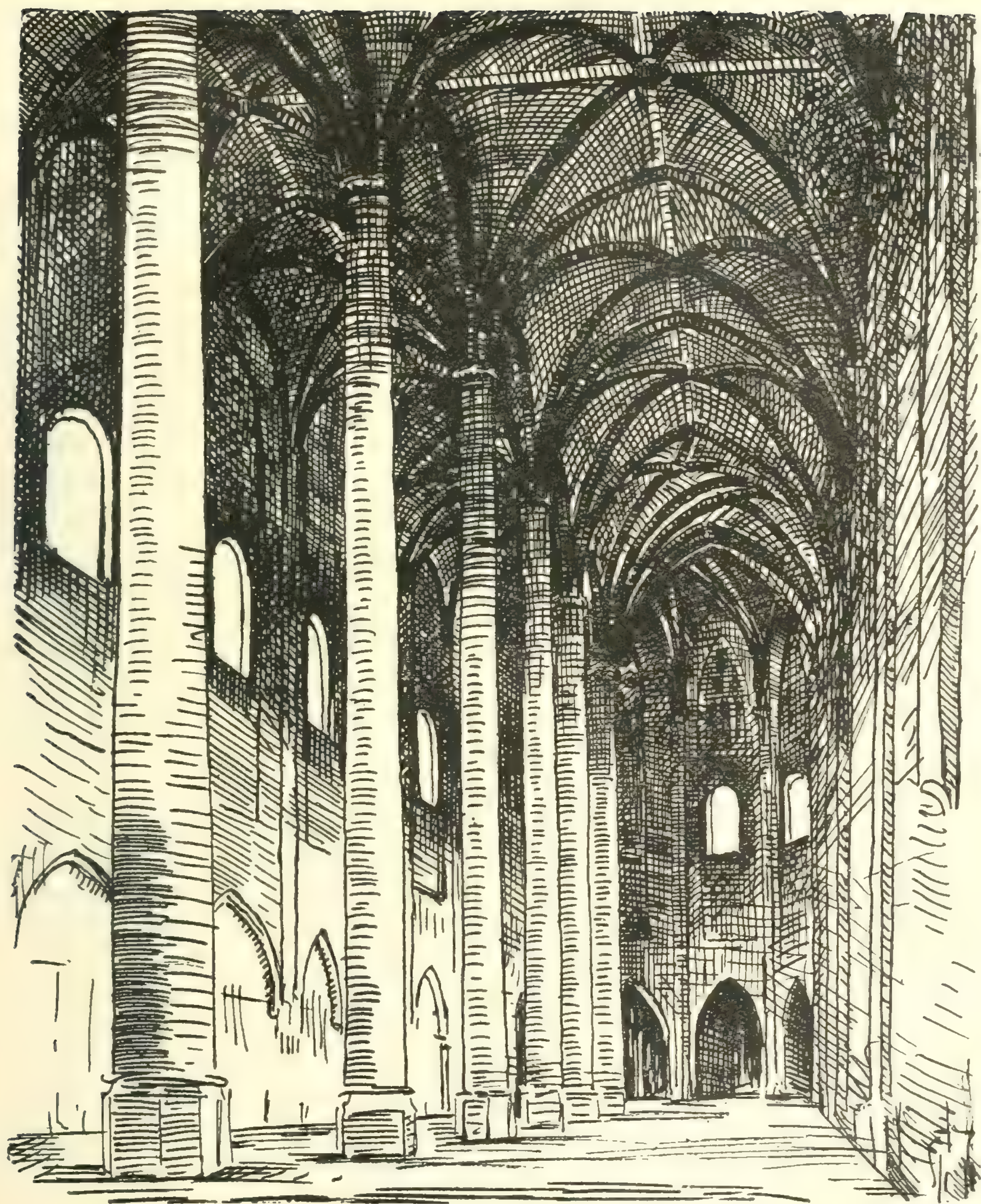
LA CROISÉE D'OGIVES Cette mode ou cette manière de France consiste, on vient de le voir, dans la croisée d'ogives. C'est là que réside toute la nouveauté du système. C'était le progrès décisif apporté à la solution du problème de la voûte. Ce problème longtemps insoluble consistait en ceci : étant donnés quatre points d'appui légers, nécessairement fragiles, afin de ne pas encombrer le sol où doit se mouvoir la foule, voûter l'espace ou le carré ainsi déterminé, par une voûte en pierre, sans disloquer ou écarter le quillage qui la soutient. A ce problème, les romans ont apporté plus d'une réponse : les uns adoptent le berceau en plein cintre, d'autres écoles le berceau brisé, qui a l'avantage de réduire les poussées latérales ; d'autres adoptent, surtout pour les petits espaces, la voûte d'arêtes, composée de deux berceaux qui se pénètrent ; d'autres enfin la coupole qui, en dépit de son poids, a la propriété d'écarter faiblement. Mais toutes ces solutions demeurent un peu lourdes, et elles présentent toujours, entre autres inconvénients,

(1) Le mot se trouve dans la chronique de l'abbaye de Wimpfen, petite ville de la vallée du Neckar. « L'abbé Richard, dit ce document, ayant mandé un maître d'œuvres, fort habile architecte, qui venait d'arriver de Paris, lui fit élever dans le style français une église en pierre de taille. » *Præpositus Richardus, accito peritissimo in architectoria arte latomo, qui tunc noviter de villa Parisiensi e partibus venerat Franciæ,* OPERE FRANCIGENO *basilicam ex sectis lapidibus construi jubet.* L'église de Wimpfen fut commencée en 1269. La façade imite les façades latérales de Notre-Dame, qui venaient d'être élevées une douzaine d'années plus tôt, et qui sont aussi le modèle de la façade de Strasbourg.

de grandes difficultés de main-d'œuvre et d'appareillage. Déjà pourtant les architectes avaient imaginé, pour soutenir leurs berceaux, de réunir les piles par couples, dans le sens transversal, par des arcs en claveaux ; c'étaient comme des cintres permanents qui soulageaient les reins de la voûte. C'est ce qu'on appelle les doubleaux. On obtenait ainsi une travée indépendante, qui n'était plus intéressée dans le cas d'un accident à la travée voisine.

Imaginez maintenant ceci : entre les quatre piles, ainsi accouplées deux à deux dans le sens transversal, jetez deux autres arcs de même nature, mais se croisant en diagonale, comme une croix de Saint-André ou plutôt comme les anses d'un filet de pêcheur. Vous avez la croisée d'ogives. Ces ogives, leur nom l'indique (c'est le mot latin *augere*, *augivus*), sont des arcs de renfort qui supportent le poids de la voûte. Leurs quatre branches se coupent en un point qu'on appelle la clef ; on peut d'ailleurs faire passer par un point et appuyer à une même clef un nombre quelconque de branches d'ogives. L'ogive, qu'il ne faut pas confondre avec l'arc aigu, l'arc tiers-point, forme qu'on trouve dans beaucoup d'écoles qui n'ont rien de commun avec le style gothique, l'ogive-renfort, l'ogive-support, l'ogive nerf de la voûte, voilà l'organe vivant de l'architecture française aussi longtemps que la France se plaira à voûter ses édifices. Il y aura mille manières de profiler ces nervures, de les recevoir sur le chapiteau, de les rattacher à la colonne. Mais cette formule invariable sera jusqu'au bout l'essentiel de ce que Philibert Delorme appelle encore, avec estime, la « vieille manière française ». Joignez-y, pour la compléter, deux autres arcs latéraux que l'on bande d'une pile à l'autre pour réunir les doubleaux de tête, et qu'on nomme les formerets : vous obtenez ainsi un système de quatre arcs, sur les quatre côtés du carré, traversé diagonalement par la croisée d'ogives, et constituant ensemble une charpente de pierre indépendante de la voûte et sur laquelle la voûte repose. Rien de plus simple ; seulement il fallait y penser.

Les conséquences sont incalculables. Le principe consistait, comme on vient de le voir, à diviser les questions, à dégager, en quelque sorte, les supports de la masse, à distinguer, dans une voûte, les éléments portants de la surface portée. C'est une opération de clarté qui porte la marque de l'esprit français. Il résulte de là que la voûte, étant dispensée de tenir par elle-même, s'amincit, finit par n'être qu'une simple coque, une légère écorce qui se tend sur l'armature des arcs comme la peau sur des membres vivants. On arrive à construire presque sans épaisseurs. Les voûtes d'Amiens n'ont par endroits que dix-sept centimètres. Ce n'est pas tout : la voûte, une fois débarrassée des problèmes d'ajustage, se construit sans frais, avec une rapidité étonnante ; elle se décompose en voûtains ou en quartiers indé-

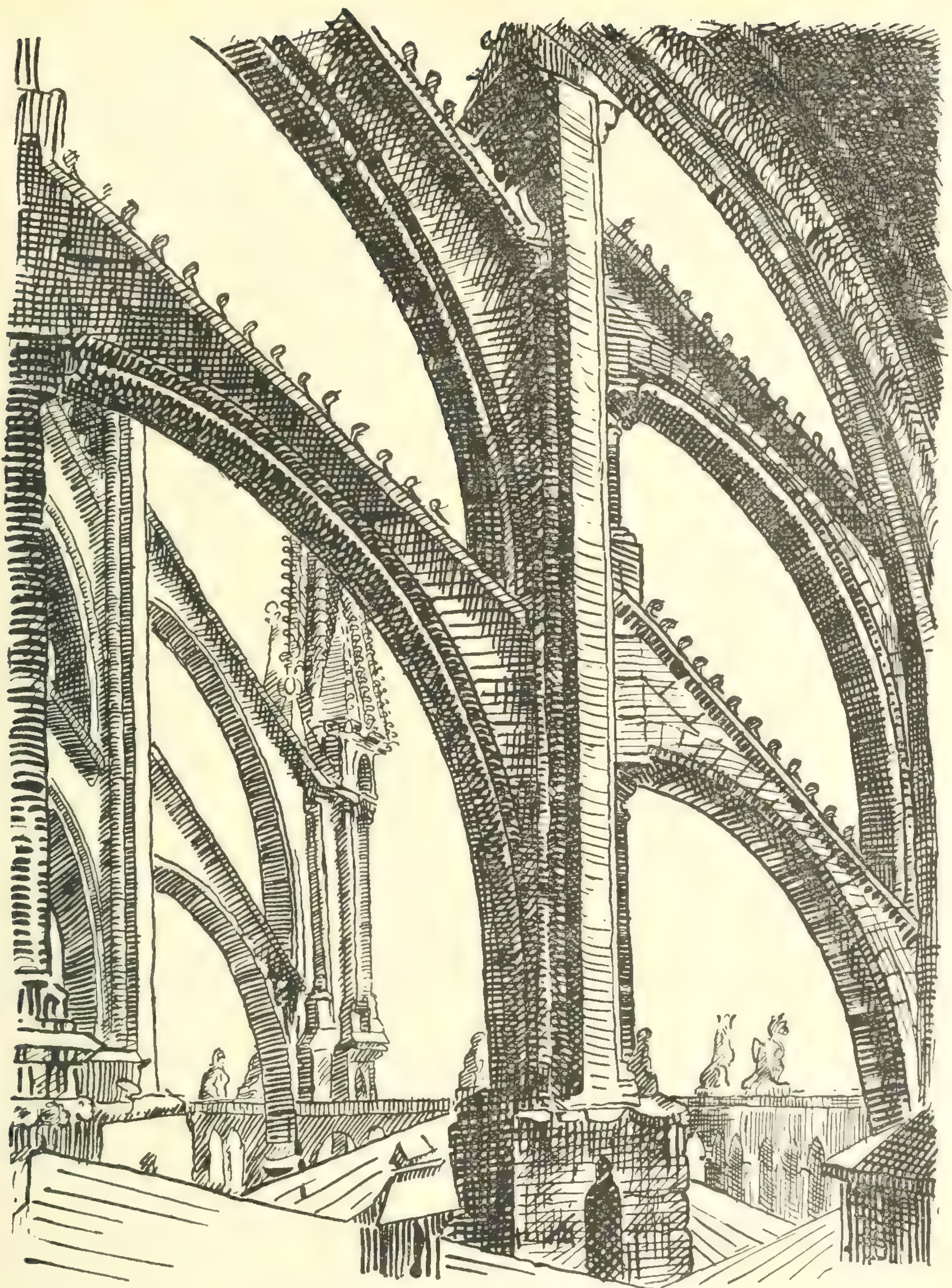


ÉGLISE DES JACOBINS (Toulouse).

pendants, en panneaux de faible envergure tenant ensemble, non par la solidité des joints, mais parce qu'ils reposent sur un commun support. C'est comme un voligeage en pierre posé sur les fermes d'un comble. La voûte elle-même, en dehors de ce rôle de couverture, est si secondaire qu'elle peut crouler sans que la construction en souffre. On l'a bien vu pendant la guerre : que d'églises à ciel ouvert, béantes, trouées par les obus, ne montraient plus que l'os à vif, la charpente décharnée, robuste et délicate de leurs doubleaux et de leurs ogives ! Immortelles et blessées, les charmantes créatures tenaient debout par leur squelette.

L'ARC-BOUTANT Ce système de division, de compartimentage a un autre resultat. Grâce à lui, le poids de la voûte n'exerce plus sur ses bords de poussées diffuses, dangereuses, de direction et de nature incertaine ; par leurs organes de soutien, les doubleaux, les nervures, ces poussées se recueillent en des points définis. Mais on sait qu'une voûte, si légère qu'on la suppose, exerce deux genres d'action : une pesée verticale, une poussée oblique. La première est déjà absorbée par le point d'appui. Reste à annuler la seconde en appliquant sur ce point d'appui, à l'endroit où la poussée s'exerce, une poussée en sens contraire, l'action d'un raidisseur qui empêche la pile de fléchir. Cet organe est le contrefort. L'art roman l'a déjà connu. L'invention gothique consiste à isoler l'organe de butée, comme on a isolé le système de support, à l'extraire de la construction pour l'y réunir ensuite au point de rupture par un arc extérieur qui s'appelle l'arc-boutant.

Pendant longtemps cet expédient a été discuté, soit pour des raisons de goût ou de tradition, soit pour cette raison qu'on ne pouvait laisser exposé aux intempéries le principal soutien de l'édifice. Certaines écoles, comme celle de Cîteaux, ont hésité à l'adopter ; elles tentent des compromis, essaient de biaiser, d'introduire des contreforts dissimulés, comme il en existe à Paris, à Saint-Martin des Champs. Mais il était dans la nature du gothique de ne pouvoir échapper à sa loi : à mesure que les arcs, moins comprimés par le poids des voûtes, s'élancent en hauteur, que les points d'appui s'étirent, que les formes d'abord écrasées filent plus droit vers le ciel, il devient plus indispensable d'étayer cet essor, de lui donner hors de lui le soutien qu'il n'a plus en lui-même. Il n'y a plus moyen de ruser ; force est d'en prendre son parti, d'avouer l'arc-boutant. Et il faut reconnaître que les premiers arcs-boutants ne sont pas très élégants. Ceux de Chartres, a-t-on écrit, sont bâtis comme des portefaix : on dirait des charretiers attelés à d'énormes roues. On les accepte comme une condition de la liberté intérieure et de l'eni-



ARC-BOUTANT DE LA CATHÉDRALE DE REIMS.

vrante hauteur des voûtes. Mais il vint un jour où, de cette nécessité, l'art gothique sut se faire une grâce et une parure : à Paris, à Amiens, le contrefort se termine par une délicate chapelle encadrée de fines colonnettes et coiffée d'un clocheton qui effile la silhouette, et dont le poids s'ajoute à la stabilité de la construction. Et qui a vu naguère aux flancs de la cathédrale de Reims cette ceinture de contreforts surmontés de pinacles dont chacun est la loge d'un ange, n'oubliera jamais ce qu'était, au temps de sa beauté, autour du monument radieux, ce diadème de sourires et ce frémissement d'ailes.

En d'autres termes, tout le travail d'une voûte consistant en une pesée verticale et une poussée oblique, tout le travail de l'architecte est de décomposer ces deux ordres de forces et d'apporter à chacune d'elles une réponse appropriée : la pesée verticale, il l'absorbe par les ogives et la concentre sur le point d'appui qui n'a plus besoin d'être le massif pilier roman, et peut se réduire à une gracieuse colonne cylindrique ; quant à la poussée latérale, il la neutralise par l'arc-boutant, ou plutôt la transmet par cet intermédiaire à un organe de soutien construit exprès, le contrefort, qui à son tour s'en décharge et en prend congé en la conduisant jusqu'à terre. Toute l'histoire de l'art gothique ne sera plus, pendant quatre siècles, que l'histoire de la nervure et du contrefort, de l'ogive et de l'arc-boutant. Grâce à ce chef-d'œuvre d'analyse, la matière devient inutile ; tout se réduit à un jeu de forces, à un système d'équilibre que l'architecte manœuvre et dirige à son gré. Tout ce qui dans l'art roman est poids mort, inertie, volume, s'évanouit ; les murs ne sont plus qu'un remplissage, on les supprime ; on en vient à créer cette architecture inouïe qui ne semble plus, à la Sainte-Chapelle du Palais, qu'un diaphane fenestrage, un écrin de verrerie visionnaire et surnaturelle.

Cet art a donné lieu à plus d'un contresens. On y a vu un défi aux lois de la pesanteur ; on lui reproche le déséquilibre, le goût de l'anormal, le tourment malsain de l'infini. Cet art vertigineux inquiète. Renan, dans un morceau célèbre, raille dédaigneusement ces cathédrales de son pays qui avaient séduit sa jeunesse avant qu'il eût reçu, dit-il, la révélation de la beauté parfaite : « Elles sont plus grandes que ton temple, confesse-t-il sur l'Acropole d'Athènes à la déesse de la Sagesse, seulement elles ne sont pas solides. Si on ne les réparait, elles s'écrouleraient au bout de sept ou huit cents ans. » Pas solides ! Reims est debout, et Soissons n'est pas écrasé, après quatre ans d'outrages. Il n'a fallu qu'un accident pour faire sauter le Parthénon. C'est le Parthénon qui, auprès de Reims, ne semble plus qu'un jeu d'enfant, le chant du pâtre sur un cap, comparé à une symphonie.

Comprenons donc le génie de la France et les vraies gloires de la patrie. Cette

architecture qui remplace la force inerte par les forces actives, cet art de calculateurs qui économise la matière, qui décompose tout afin de tout recomposer selon un ordre nouveau, comment n'y a-t-on pas reconnu l'esprit cartésien lui-même? On reproche au gothique l'exaltation et le délire : en réalité, c'est le chef-d'œuvre du génie d'analyse, la plus belle construction de la raison française. Il n'y a dans le monde qu'un peuple d'architectes depuis le peuple divin qui éleva les temples à fronton de marbre sur les bords bienheureux de la mer d'Ionie : c'est celui qui, au douzième siècle, a inventé la cathédrale.

Mais c'est assez d'avoir exposé en deux mots le mécanisme de cet art gothique, qui de son vrai nom est l'art français, et d'en avoir clairement formulé les prémisses. Quatre cents ans suffirent à peine pour en tirer les conclusions et pour en épuiser le contenu. Assistons au développement de ce prodigieux théorème.

II

LES PREMIÈRES VOUTES D'OGIVES Les origines de l'invention baignent dans une nuit profonde. On ne sait pas où fut construite la première croisée d'ogives.

Les Romains avaient été à deux doigts de la découverte. Mais Rome ne sut pas tirer parti de cette invention, comme elle n'a rien fait de celle de l'imprimerie, qu'elle a pourtant connue dès le temps de Varron. D'où vient que tant d'idées qui avaient de quoi changer la vie, ont été si souvent inventées en pure perte? Pourquoi faut-il que l'esprit humain soit condamné à refaire du travail déjà fait et à reconquérir un bien qu'il devrait trouver tranquillement dans son héritage? C'est qu'une grande invention n'appartient jamais à un seul; il lui faut des conditions, un milieu favorables. Rome créait à coups d'esclaves; la main-d'œuvre ne lui coûtait rien; elle n'avait que faire de procédés mécaniques destinés à économiser l'homme. C'est pourquoi elle a imprimé et trouvé le principe de l'ogive, et laissé à d'autres le mérite de l'imprimerie et de l'architecture ogivale.

Quelques historiens supposent que le germe assoupi s'en serait réveillé après un long sommeil dans la tradition des architectes lombards, qui l'auraient enseigné aux architectes normands; mais rien n'est moins certain que la chronologie de ces cathédrales lombardes, qui font si souvent illusion par leur air archaïque; et il est prouvé aujourd'hui que ces fameux *maestri commacini* ne tirent nullement leur nom

de la ville de Côme. C'est un nom de métier qu'on a pris pour un nom de nationalité. Il n'y a pas en Italie une église voûtée antérieure à celle de Saint-Ambroise de Milan, qui a reçu ses voûtes d'ogives vers le milieu du douzième siècle. Récemment, des savants anglais ont revendiqué l'honneur de l'invention pour les architectes normands qui rebâtirent vers l'année 1093 les cathédrales de Durham et de Peterborough. Mais cette opinion repose sur un texte mal compris ; les voûtes de Durham sont à peu près contemporaines de celles de Saint-Denis. Tout ce qu'on peut dire, c'est que la Normandie présente quelques-unes des voûtes d'ogives les plus précoces qui soient parvenues jusqu'à nous, sans qu'il soit possible de décider s'il s'agit là d'une initiative indigène ou d'une imitation.

Et il est fort probable que nous ne saurons jamais rien de plus, parce que nous ne serons jamais sûrs de pouvoir désigner, entre plusieurs églises contemporaines, la véritable aînée, parce que nous ne savons pas si les premiers essais n'ont pas été effacés par des retouches postérieures, et parce que nous ne possédons plus la série entière des recherches et des tâtonnements. Car il ne faut pas se figurer que l'invention de la croisée d'ogives est venue au monde d'un seul coup, un beau jour, dans un monument magnifique, par un acte créateur enregistré et constaté par l'histoire officielle : elle est née au contraire d'un enfantement obscur et de couches sans gloire. Ce n'est pas une fille de reine illustre dès sa naissance et ayant dès le berceau des historiographes attentifs ; c'est une villageoise, une fille d'artisans, une de ces anciennes qui ont tant vécu qu'elles ont perdu la mémoire de leur âge. Comment savoir quelque chose de précis si vous interrogez ces paysannes déjetées, vermoulues, comme un tas de petites vieilles également ridées, également chenues, assises au bord des bois, pareilles à d'antiques fées pleines de réticences et de secrets ? Qui peut dire, au milieu de ces décrépitudes, laquelle est la plus primitive et la plus vénérable ? Comment reconnaître l'aïeule de toutes ces aïeules ? On est là devant un mystère analogue à celui de la naissance des fables et de l'origine du langage. Qui a conté le premier conte ? Qui a créé le premier la forme d'un mot français ? On l'ignore, et c'est peut-être plus beau ainsi.

Dans l'état de nos connaissances, les plus anciennes voûtes d'ogives s'essayèrent timidement dans des églises de villages de la vallée de l'Oise, dans ce pays prédestiné qui porte entre tous les autres le nom de l'Ile-de-France. Déesses, flottantes dryades aux chevelures sombres, bienveillantes forêts de Retz et de Compiègne, bois sacrés et sauveurs qui abritez Paris et lui faites de vos futaies un verdoyant rempart, tapisserie royale, magnifique verdure que la nature a tendue autour de la grande ville comme un fond de décor magique pour les divertissements des princes

pour le passage des chasses, les fanfares des cors et les abois des meutes ; frontière végétale, bords touffus et sauvages ; zone de nuit secrète, étendue si près de Paris comme une réserve éternelle de fraîcheur et de poésie, mélodieux pays que traversent les ruisseaux de la Bresche et de l'Automne, collines modestes, taillis profonds, patrie de Racine et de La Fontaine, qui mêle à une lumière si limpide des ombres si tendres et si touchantes ! C'est aux lisières de ce territoire forestier, dans ce pays qui est un triple extrait de France, c'est là que se formulèrent à une date indéterminée, dans l'aube d'une matinée brumeuse du douzième siècle, les premiers essais balbutiants de l'invention merveilleuse qui allait être l'art français.

MORIENVAL ET SAINT-DENIS Non loin de Pierrefonds, dans une vallée ensoleillée et souriante au bord des bois, l'ancienne abbatiale d'une abbaye de femmes, l'église de Morienval, élève ses trois clochers romans, son porche naïf du onzième siècle et, derrière son chœur, un déambulatoire étroit, un couloir suffisant à peine pour le passage d'un homme, et composé de quatre arceaux qui sont peut-être, non pas le premier, mais le plus ancien témoin venu jusqu'à nos jours de l'application de la croisée d'ogives. Ces croisées sont faites de gros tores épais, mal venus, hésitants, et où l'on voit encore dans la coupe des pierres la trace des reprises et des tâtonnements.

Aucune unité, il va sans dire, entre l'appareil de ce boudin et les assises des voussoirs. C'est surtout à l'intersection des arcs, à l'endroit où les deux ogives se rencontrent et se traversent, que l'embarras redouble et devient bredouillement ; à cet endroit de la clef, dont les artistes, un siècle plus tard, devaient exécuter des merveilles de précision, l'auteur s'embrouille tout à fait, comme devant une difficulté insurmontable et imprévue. Il ne se tire d'affaire qu'en s'y reprenant à dix fois, par rapiéçages et à peu près. Ces ogives amorphes ne sont d'ailleurs même pas de véritables ogives indépendantes de la voûte ; elles ne sont pas posées franchement dessous comme un support : elles y restent empâtées, attachées par une queue semblable à une mortaise ; on dirait d'un simple couvre-joint, d'un procédé de fortune pour simplifier, escamoter l'appareillage d'une voûte d'arêtes. L'auteur ne comprend pas toute la portée de son idée. Il la laisse à l'état de brouillon raturé, illisible. On s'attend à trouver une création géniale, jaillie subitement de la pensée comme un beau vers, et l'on voit une espèce de larve pleine de chevilles. Nous sommes en 1120, peut-être 1125. Comment cette ogive rustique, informe, terre à terre allait-elle, en moins de vingt ans, devenir la formule de l'architecture la

plus ailée qui fût jamais et la plus créatrice de rêves? Maladresse touchante, qui était le début d'une si grande chose!

La trouvaille couva longtemps obscurément dans vingt églises aussi humbles, comme ces feux d'herbes dans les champs, où le paysan fait cuire son repas sous la cendre. C'est au bout de quelque temps seulement que les idées se débrouillent et parviennent à l'état clair. A travers vingt petits édifices épars dans les diocèses de Meaux, de Soissons et de Senlis, on arrive aux collatéraux de Saint-Étienne de Beauvais. Quelquefois un seul monument, comme l'émouvante église de Saint-Loup-de-Naud, près de Provins, raconterait toute une histoire et les conquêtes successives de deux ou trois générations d'architectes chercheurs. Les hommes qui l'achevèrent, y apportèrent des idées qu'étaient bien loin de prévoir ceux qui en posèrent la première pierre. Le chœur voûté en berceau et couvert de vieilles fresques verdâtres, le transept à coupole, la nef commencée en plein cintre et terminée par une double travée ogivale, disent assez les étapes que traversèrent des esprits ardents, inquiets, raisonneurs, avant d'entrer en possession de leur méthode originale. Cette période de bégaiements, contemporaine des magnifiques solutions de l'art roman, est bien loin de leur assurance : rien ici de ces certitudes, de ces affirmations grandioses qui font la gloire des fortes écoles de Bourgogne et d'Auvergne. Elles ne se trompent point, celles-ci, elles n'auraient garde : elles répètent une leçon apprise, elles proclament une vérité, une stabilité connues. L'inventeur ne peut pas avoir cette infaillibilité. Celui qui tente du nouveau, qui risque quelque chose d'inouï, est naturellement plus humble ; il va pas à pas, comme il peut, d'expérience en expérience et d'essai en essai; c'est lui qui a l'air d'un timide et c'est lui l'audacieux; dans ses mains maladroites, le pauvre homme vous apporte un monde.

Cependant la nouvelle formule commençait à se répandre et devait avoir fait ses preuves, lorsqu'il survint pour elle un événement décisif : Suger, le grand ministre et le chancelier de France, se décidait à reconstruire son abbaye de Saint-Denis, et son architecte y adopta la méthode nouvelle. Qui était cet architecte? D'où venait-il? Qu'avait-il fait? Suger ne nous en a rien dit dans les *Souvenirs* célèbres où il nous a rapporté les circonstances de cette construction mémorable. Nul doute qu'il ait choisi cet artiste avec autant de soin qu'il voulut faire choix lui-même des matériaux et de la carrière d'où l'on devait tirer la pierre de l'édifice. S'il fut guidé par le hasard, c'est par un de ces bonheurs qui ne servent que les grands hommes d'État, et qui allaient assurer une prépondérance subite à l'art né dans le domaine royal. Ainsi le choix de Suger devait-il revêtir une importance historique.

La basilique de Suger fut consacrée en 1140. Le 9 juin, on inaugurait les travaux commencés, par la bénédiction du portail occidental; un mois plus tard, le 14 juillet, Suger posait la première pierre du chevet. En 1143, on achève les toitures des chapelles de l'abside; le 11 juin 1144, a lieu la consécration solennelle du chœur, en présence du roi, de la reine, d'un clergé innombrable et de tous les grands officiers et fonctionnaires de la couronne. La construction du chœur avait duré quatre ans. Il y en avait cinquante que la première église voûtée avait été construite par saint Hugues à Cluny.

Cette date de 1140 est une date nationale : c'est la promulgation de l'architecture française. C'est l'acte de naissance d'une école qui devait faire le tour de l'Europe et durer jusqu'aux guerres de religion. L'antique abbaye de Dagobert, le vieux pèlerinage des martyrs de Montmartre, est donc, après Cluny, après Saint-Martin de Tours, un des lieux saints de notre passé. La basilique, déjà riche des reliques des martyrs et des merveilles de saint Éloi, avait ajouté à ces trésors d'autres reliques plus insignes encore, celles qu'on vénère aujourd'hui à Notre-Dame, un des clous qui avaient servi à la crucifixion et un fragment de la vraie croix. C'était un des pèlerinages célèbres de la France. A la foire du Lendit, quand on exposait ces reliques, des foules prodigieuses accouraient, s'écrasaient dans l'église; les femmes se pâmaient ou, demi-évanouies, tirées par pitié de la presse, se traînaient sur la foule compacte, comme sur un pavé de têtes. Plus d'une fois, le clergé submergé dut fuir, sauter par les fenêtres en sauvant les reliques. Suger, qui raconte ces faits, ajoute comment il résolut d'agrandir son église et de la rebâtir plus belle, comment il fit venir des artistes « de partout », n'épargna nulle dépense et fit une œuvre qui, au témoignage des patriarches grecs, égalait les plus belles de la chrétienté et l'illustre Sainte-Sophie elle-même.

Par malheur, il reste peu de chose du Saint-Denis de Suger. L'église actuelle fut construite au temps de saint Louis, par Pierre de Montereau. De l'œuvre de Suger, en dehors de la façade mutilée par les moines du dix-huitième siècle, par la Révolution et les restaurateurs, il subsiste seulement deux travées du narthex, encore assez remaniées, la crypte et le dessin admirable du déambulatoire et des chapelles de l'abside. L'architecte de saint Louis, en refaisant tout l'édifice, avait respecté la beauté de cette façade grandiose et le plan de ce chœur sublime.

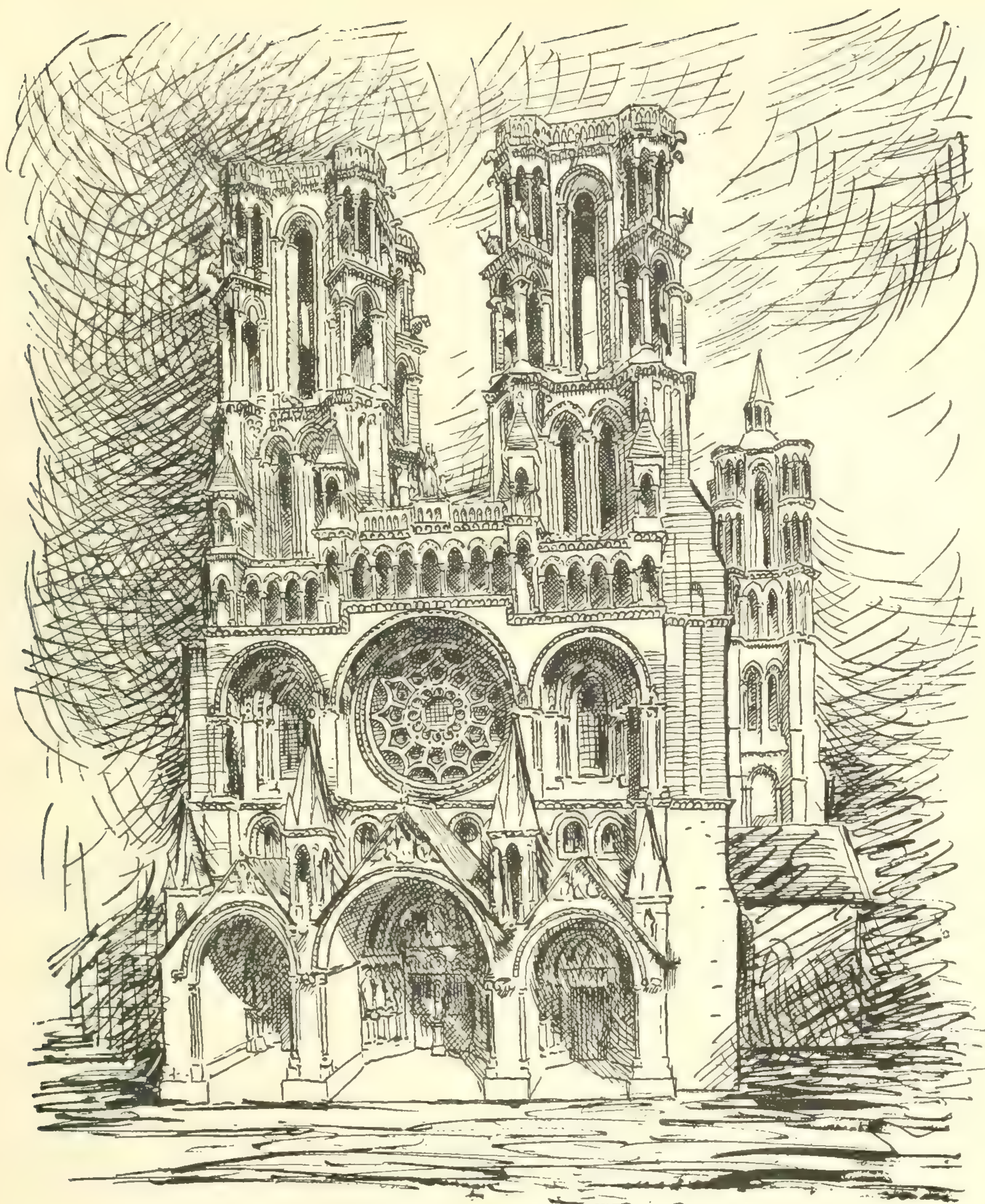
A cette date, dans ce monument de premier ordre, au centre du domaine capétien et d'un pèlerinage célèbre, l'art français apparaît complet, maître de tous les éléments qui vont faire sa fortune. Dans l'espace de cinquante ans, il va faire une série de conquêtes immenses; dix ou quinze édifices de première grandeur

s'élèvent presque ensemble à la suite de Saint-Denis, tous ou presque tous dans le rayon du domaine royal, dans cette étroite contrée de quarante lieues de long qui va de la montagne de Reims aux plateaux de la Picardie, territoire à peine aussi vaste que la péninsule d'Athènes, et qui est vraiment l'Attique française. Les évêques de Noyon et de Senlis assistaient aux fêtes de Saint-Denis et voulurent l'un et l'autre des églises de ce modèle. Noyon, l'aînée des cathédrales, ouvre la marche en 1150 ; Senlis la suit de près en 1153 ; Notre-Dame de Châlons vient ensuite en 1157, puis Laon, la même année que Sens, en 1160, puis Saint-Remi de Reims que l'abbé Pierre de Celle commence en 1162, puis Paris dont la première pierre est posée par le pape en 1163, en même temps qu'est consacré le chœur de Saint-Germain-des-Prés, la grande abbaye parisienne rivale de Saint-Denis, puis Mantes, Meaux, Bourges, Soissons, et dix autres églises encore : tel est le progrès souverain de la formule française. On la voit même faire des annexions lointaines, comme Saint-Pierre de Poitiers, ou dans la citadelle elle-même de l'art roman, dans la robuste Bourgogne. Les moines de Cluny l'adoptent vers l'an 1200 au chœur de Vézelay et un peu plus tard, non loin de Creil, au prieuré de Saint-Leu-d'Esserent.

Spectacle merveilleux ! Arrêtons. Avant d'entrer dans le détail, le moment paraît bien choisi pour essayer de décrire le caractère d'ensemble et l'esprit de cet art français. J'exposais tout à l'heure le principe organique, la mécanique du système ; je voudrais en quelques traits en montrer le principe moral, la signification esthétique et nationale.

ESTHÉTIQUE DE L'ART FRANÇAIS

Nationale, car cet art gothique est peut-être, sinon la plus belle, au moins la plus pure expression de la pensée française, ce qu'il y a en France, non pas de plus local, mais de plus indigène et de plus autochtone. Pour la première fois, on assiste au développement d'un art qui ne doit plus rien à l'étranger et dont tous les éléments ont été créés chez nous, ou du moins tellement transformés que cette métamorphose équivaut à une création : chose que le monde n'avait pas revue depuis ce qu'on a pu appeler le « miracle grec ». Dans l'architecture romane, il traînait un tas de vieux débris de la latinité, toute une confuse défroque syro-arménienne, où l'on sentait parfois l'amalgame suspect et l'immense clientèle hybride de l'ancien Empire. L'art gothique dépouille tous ces haillons du vieil Orient. Il invente pour les remplacer une décoration tellement neuve et tellement ingénue que nous y respirons encore l'arome des printemps évanouis, le parfum des bois, la fraîcheur des prairies et toute une

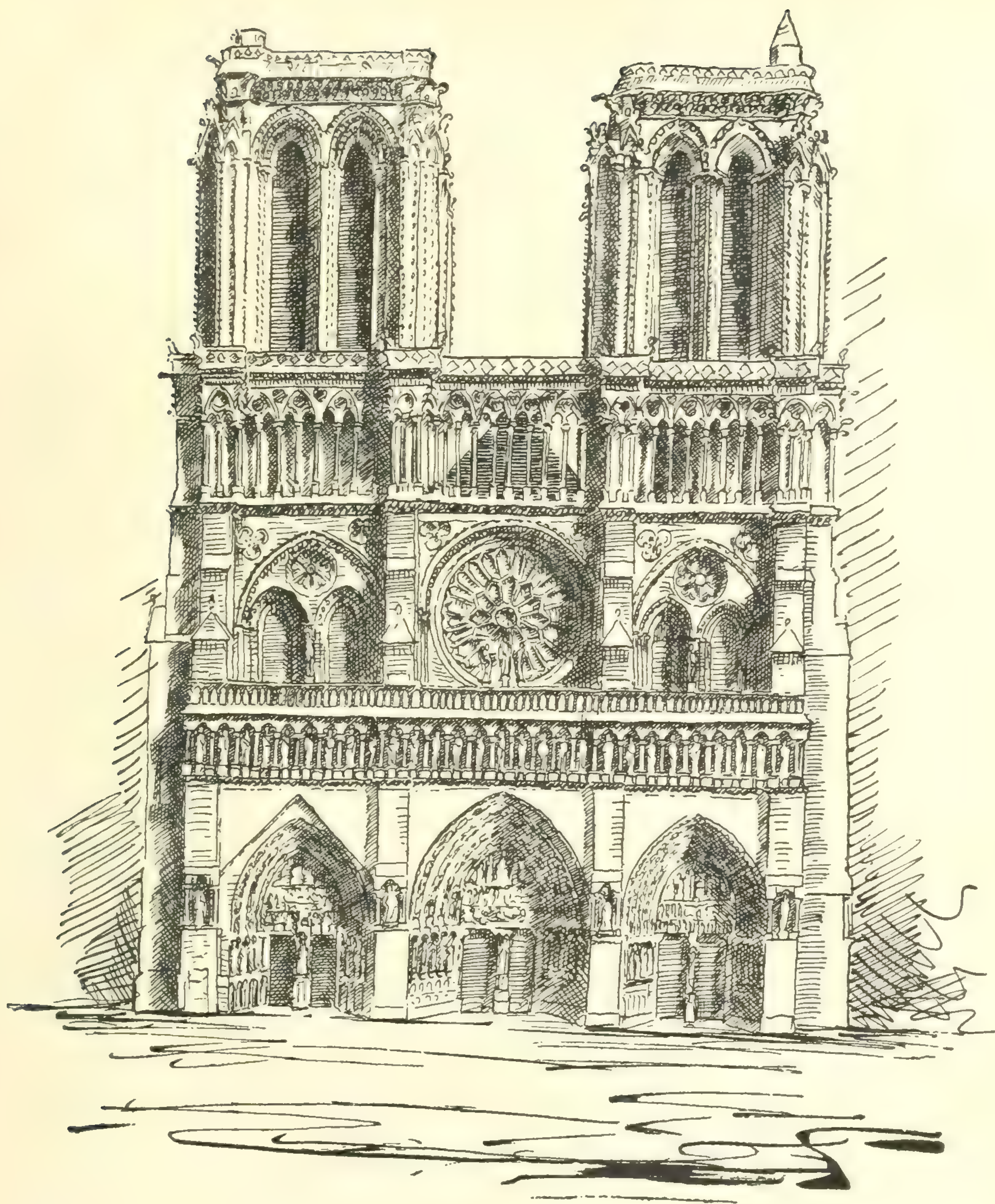


LA CATHÉDRALE DE LAON.

beauté cueillie à pleines brassées dans la nature. Toute la cathédrale déborde de jeunesse. Elle ne retient de Rome que le plan lointain de la basilique, mais tout ce qui s'élève au-dessus du sol, depuis le pilier jusqu'à la voûte, sa manière de s'emparer du ciel et d'y faire son domaine, n'est qu'à elle : c'est elle seule qui a construit sur le vieux plan antique ce monde de réflexions et de calculs, ce prodigieux édifice de logique et d'amour, de raisonnements et de rêves. C'est elle seule qui a su jeter sur les mâtures de ses colonnes, les fuseaux de ses nervures et les vergues de ses ogives ces voûtes légères comme une toile, semblables à une grande poitrine qui se soulève ou à la voile gonflée d'une nef qui appareille pour le ciel.

Pour exprimer ces choses absolument nouvelles, l'artiste se trouvait en demeure de se faire un langage également nouveau ; plus une forme de l'art qu'il pût utiliser dans son acception usuelle et ne fût contraint de modifier dans un sens inédit. Rien de déjà vu, rien de tout fait, ne pouvait plus entrer dans cette œuvre extraordinaire. C'est pourquoi l'art gothique est le plus indépendant de tous et le plus spontané. Il connaît encore l'antique, mais (hormis la sculpture) cesse de s'en inspirer ; il ne renonce pas au bénéfice de la culture, mais conserve à l'égard des règles toute sa liberté. Le latin est encore compris, mais on ne parle que le français. Aucun style n'offre un développement aussi original. Et comme tous les détails s'en sont formés chez nous, que c'est là qu'on les voit en germe et que l'on en suit la croissance, que c'est de là enfin que cet art a rayonné sur l'univers, nous n'avons pas de plus beau titre devant l'histoire que la création de cette architecture « née chrétienne et française ».

LES PROPORTIONS. L'ÉCHELLE Arrivons maintenant à l'analyse de l'expression et aux principes esthétiques. Un des traits frappants de la cathédrale, c'est l'ampleur, la hauteur spacieuse, l'élan qui emporte l'édifice, le soulève, l'effet de surprise résultant de dimensions insolites et quasi démesurées. Le fait est que l'art moderne a cessé d'enfanter ces créatures gigantesques. De Fénelon à Beulé, il n'a pas manqué de critiques pour rappeler cet art au goût, pour lui opposer le sentiment de la mesure antique, le sens exquis des proportions. Disons tout de suite qu'il est absurde de comparer l'un à l'autre deux espèces de monuments aussi différentes que la cathédrale et le temple grec. Le temple n'est que la demeure de la divinité ; les fidèles n'y ont pas accès sans sacrilège ; le prêtre seul pénètre impunément dans la *cella*. La cathédrale est faite pour recevoir un peuple. Notre-Dame contient dix mille âmes. Mais il est facile de montrer que le sentiment de la proportion n'est jamais étranger aux belles œuvres du moyen

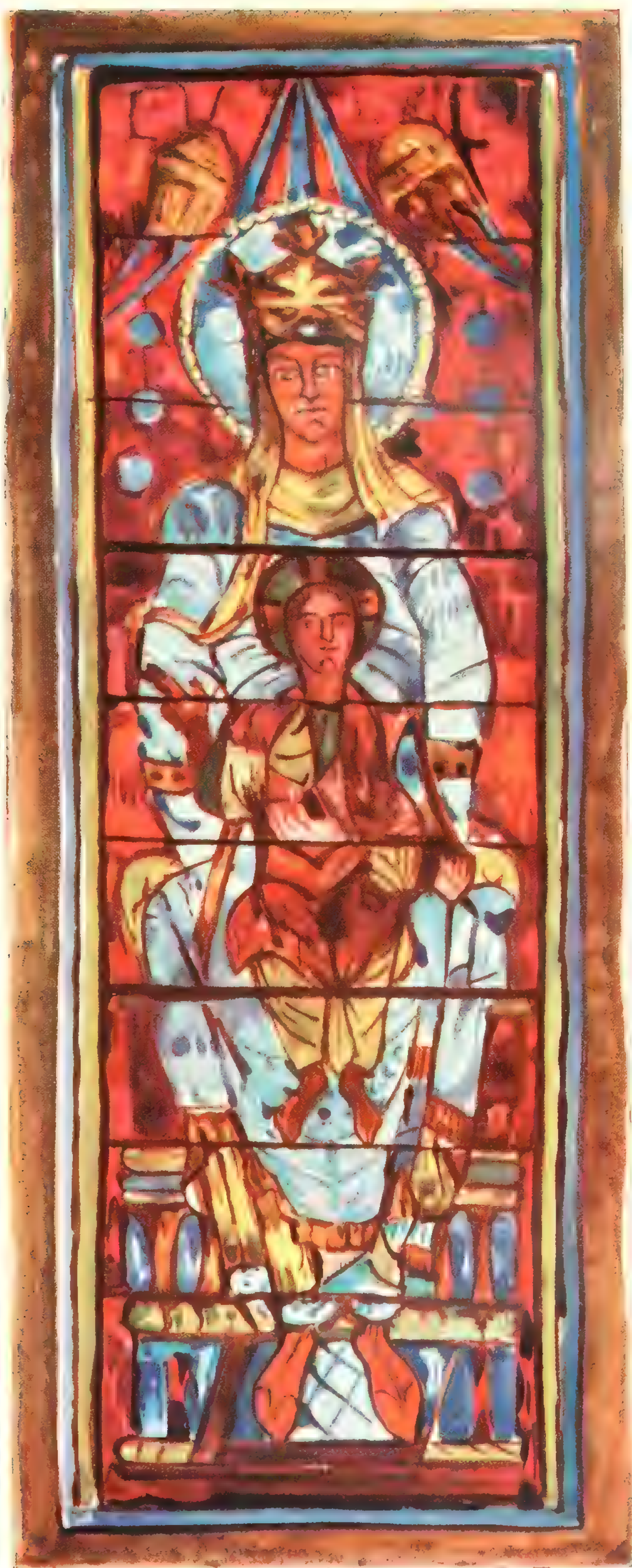


NOTRE-DAME DE PARIS.

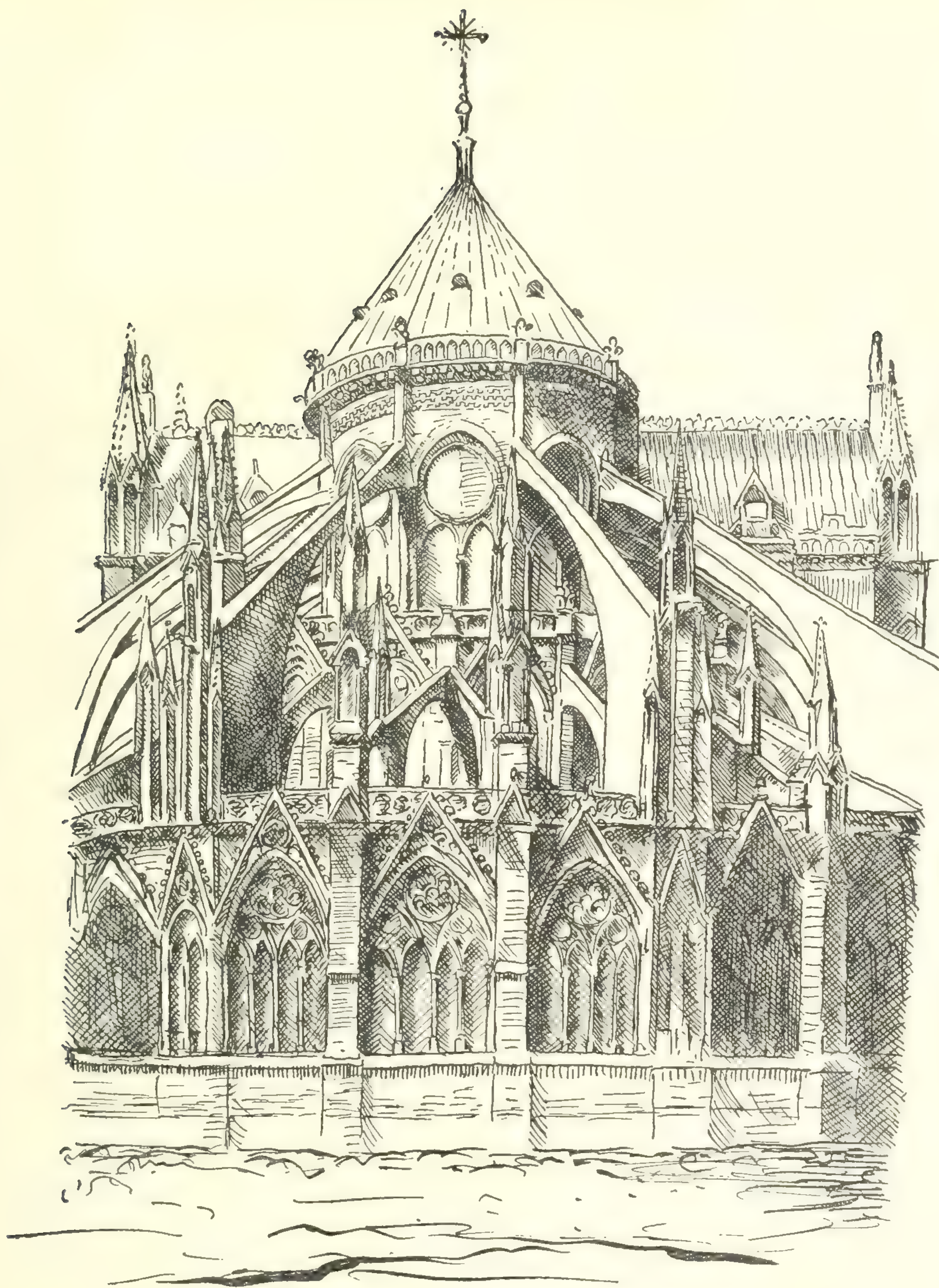
âge. Leurs audaces s'appuient sur les rapports des nombres. Considérez une façade comme celle de Notre-Dame : il saute aux yeux que son merveilleux équilibre repose sur un carré parfait, qui embrasse le corps des deux premiers étages, et que surmontent deux tours égales en hauteur au demi-côté du carré de base. L'intérieur de la nef d'Amiens n'offre pas un parti moins simple : il est fait de deux étages exactement égaux, celui des bas côtés, et un étage supérieur comprenant la galerie et les fenêtres, division que souligne une puissante moulure, la frise magnifique d'un cordon de feuillages.

Il y a donc un ordre gothique, mais cet ordre s'inspire d'une pensée toute nouvelle, et c'est ici le lieu de reproduire la profonde observation de Lassus, qui a vu le premier la distinction radicale qui sépare les arts antiques et l'art chrétien du moyen âge. Toute l'architecture antique dérive du *module*, c'est-à-dire de rapports absolus de grandeur, et c'est en ce sens surtout qu'elle est toute harmonie. Du diamètre de la colonne, on déduit infailliblement toutes les proportions d'un temple. L'art gothique ne permet jamais une mesure de ce genre. Le plan d'une cathédrale ne donne aucune idée de son élévation. Celle-ci dépend de trop d'éléments complexes, de trop de circonstances pour souffrir à ce sujet aucune conclusion.

C'est que l'artiste, s'il s'affranchit de la loi du module, s'en est donné une autre, infiniment plus belle : il observe ce qu'en termes d'art on désigne par l'*échelle*. Prenez le dessin d'un temple antique : rien, si une cote quelconque ne vous en avertit, ne vous donne l'idée de sa dimension réelle ; on admire des rapports de grandeur qui enchantent, mais vous en ignorez la mesure. Le temple peut grandir ou diminuer de moitié : ces rapports ne changeront pas, les proportions restent les mêmes. C'est un monument sans échelle. Une porte, par exemple, est calculée selon les dimensions du monument ; elle sera géante si le monument l'exige. Une porte gothique, au contraire, est de grandeur à peu près constante ; elle n'est pas beaucoup plus grande pour une cathédrale que pour une église de village, parce que, dans les deux cas, elle se règle sur l'échelle humaine. Ce qui n'empêche pas l'artiste, par mille merveilleux artifices, par des arcades, des voussures, des porches, de donner, quand il veut, à cette porte l'aspect monumental et jusqu'au développement le plus grandiose et le plus triomphal. Mais jamais il ne laisse perdre de vue l'usage et la fonction humaine. A tout instant, à chaque étage, dans les hauteurs les plus sublimes, une galerie, une balustrade viennent rappeler l'échelle, ramener toutes les grandeurs à une mesure unique. Une balustrade est toujours faite à hauteur d'appui. Une galerie de service



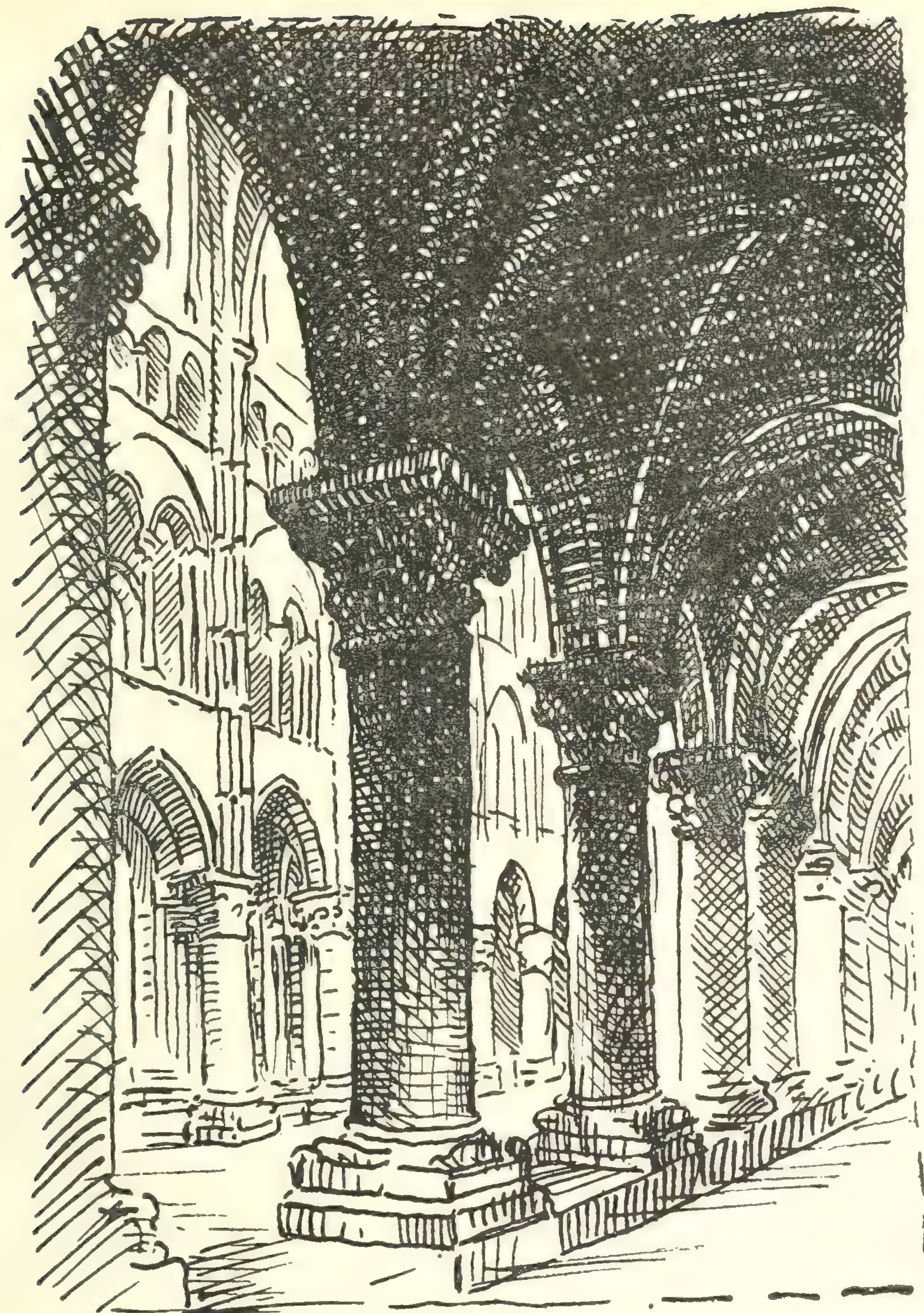
LA VIERGE DE MAJESTÉ (Cathédrale de Chartres, vitrail du XIIIe siècle).
Aquarelle de RENÉ PIOT.



CHEVET DE NOTRE-DAME DE PARIS.

a juste la hauteur nécessaire pour le passage d'un homme, et ses arcatures toutes menues servent à mesurer la flamboyante immensité des verrières qui les surmontent. La cote d'un édifice gothique est inscrite dans chaque détail ; elle s'énonce dans chaque ornement. Tout crochet, tout motif de décoration est pris dans une assise de hauteur identique, qui répète jusqu'au sommet une unité invariable, un rapport constamment calculé sur la taille de l'homme. C'est bien là que l'homme est la mesure de toutes choses. Toutes les autres architectures, dans leurs efforts vers la grandeur, négligent cette nuance pathétique. C'est ce qui arrive par exemple à Saint-Pierre de Rome : toutes les parties sont gigantesques, et l'ensemble paraît médiocre. Pour avoir au contraire observé cette loi humaine, la cathédrale gothique est peut-être, de toutes les œuvres d'art connues, la plus vaste, la plus émue, la plus empreinte d'humanité. Bramante et Bernin à Saint-Pierre veulent faire les surhumains, ils construisent pour des colosses ; dans la cathédrale, au contraire, l'artiste prend soin de multiplier les divisions, le détail, qui n'est pas une vaine fioriture, mais qui représente sans cesse aux yeux l'échelle initiale et la mesure commune ; pas une seconde, il ne laisse oublier l'humble ouvrier d'une si grande œuvre. L'homme y est partout présent, avec sa petitesse, sa faiblesse, ses infimes ressources et la majesté de ses rêves : c'est le chétif mortel, le frêle animal éphémère en face du monument dont la grandeur est celle de ses aspirations et de son âme ; et c'est ce qui donne à l'art gothique cet unique accent qui est le sien, cet accent de tendresse et de noblesse indicible qui en fait le chef-d'œuvre de la poésie chrétienne.

L'APPAREIL. LA COLONNE Un second trait, qui est la conséquence du premier, est ce qu'on peut appeler le principe de l'appareil. Tout ornement gothique, toute moulure, tout fleuron, toute voussure, tout chapiteau répond à une hauteur d'assise, exprime littéralement un trait de la construction. En d'autres termes, l'art gothique construit et décore à la fois ; jamais il ne conçoit la décoration comme un ornement rapporté : elle fait partie de l'architecture, dont elle se borne à souligner sobrement chaque forme et à accentuer le dessin. C'est l'architecture la plus probe, la plus rigoureusement honnête qui existe : elle ne dissimule rien, elle accuse chacun de ses organes ; chacune de ses formes s'explique par une fonction. Le beau n'est que la « saillie de l'utile ». On l'a vu pour le contrefort : cette espèce de béquille, l'art gothique l'avoue d'abord comme une nécessité, et finit par s'en faire une grâce. C'est ainsi qu'il transforme tous les autres éléments de son vocabulaire. Pas un terme de l'architecture qu'il ne se soit approprié,

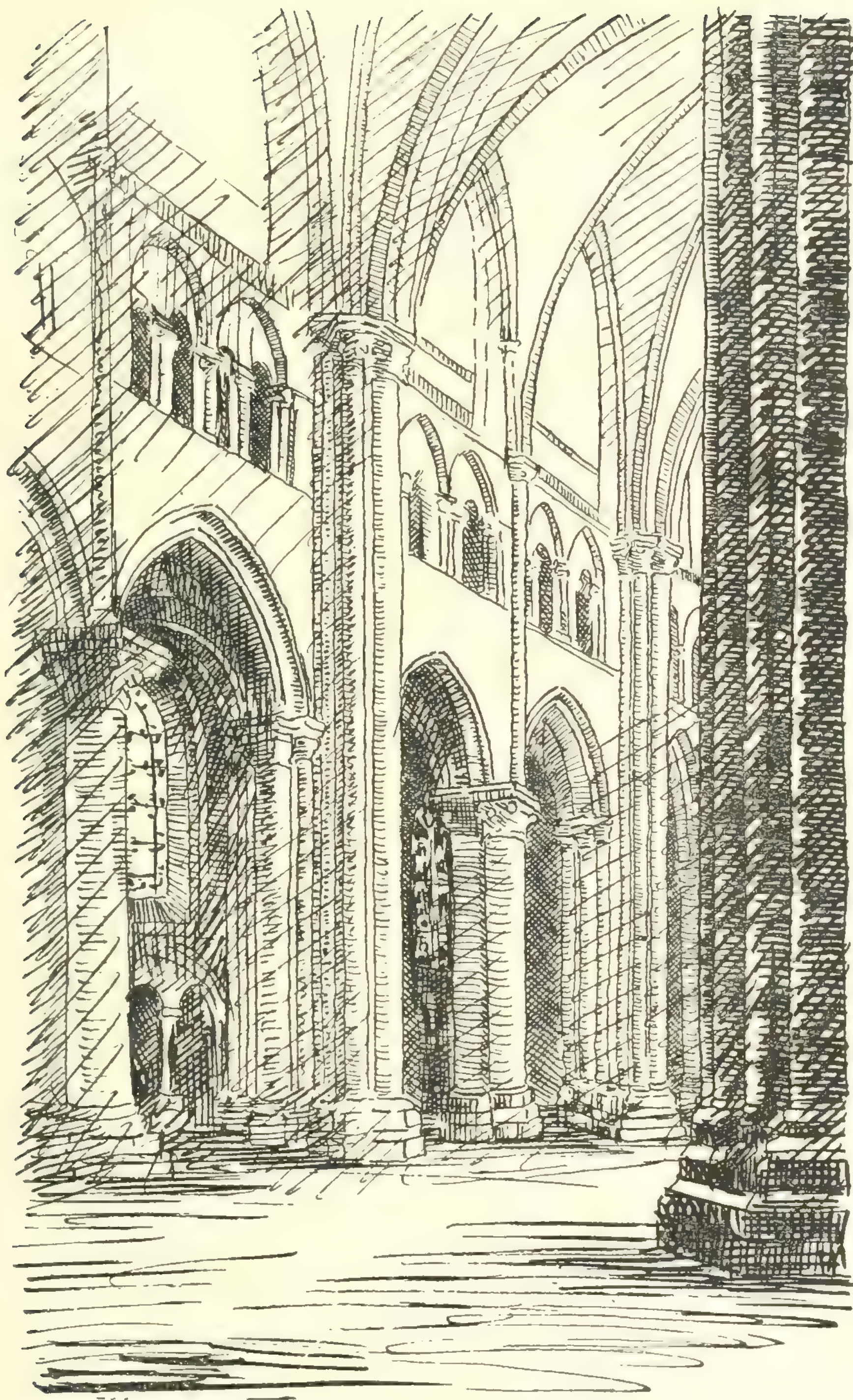


INTÉRIEUR DE LA CATHÉDRALE DE LAON.

dont il ne renouvelle la forme et l'apparence par le sens qu'il lui donne et par l'usage qu'il en fait. On n'a pas le souvenir d'une révolution plus totale dans la grammaire des arts. Qu'est-ce que l'histoire de la colonne antique auprès de celle du pilier? Qu'est-ce que cette pauvre variété des trois ordres, comparée à l'immense famille de la colonne gothique? Sans doute cette colonne a perdu certains raffinements de proportions et de galbe; mais en échange de cette prosodie, quel gain d'originalité! Suger raconte ses efforts pour faire venir d'Italie des colonnes de marbre antique; ce n'est qu'en désespoir de cause qu'il se résolut à laisser son architecte improviser et imaginer autre chose. Ce jour-là, par bonheur, on se trouva obligé de sortir des redites et de puiser dans son propre fonds. C'était le début de la plus belle végétation de formes : cent figures de la colonne allaient s'engendrer l'une l'autre, comme une chaîne gracieuse de créatures vivantes.

Ce pilier gothique commence, comme à Laon ou à Notre-Dame, par être un gros fût cylindrique; mais l'importance du pilier devant se régler sur sa fonction, qui est celle d'un support des voûtes, il arrive que, dans la primitive architecture gothique, une travée de la voûte correspond à deux travées des bas-côtés; de là, aux piles correspondantes, résulte une alternance, une succession de temps faibles et de temps forts, un rythme que les architectes s'ingénient à rendre sensible par des combinaisons dont la délicatesse est un enchantement. Il y a de ces piliers qui causent par eux-mêmes un frémissement d'admiration : telles les piles jumelles qui soutiennent la nef de Sens et l'animent d'une danse lente, comme des couples de canéphores. On est amoureux de ces piliers comme on l'est d'un beau vers, d'un distique de Tibulle. Ce sont de ces beautés qui composent la physionomie de chaque cathédrale et en font quelque chose d'expressif comme un individu. Pourquoi ne pas mettre l'inventeur de ces choses divines au nombre des grands poètes plastiques, comme l'inventeur d'une belle statue? Pourquoi passe-t-on distraitement devant ces formes admirables, en refusant d'écouter ce qui s'en dégage, pour qui sait voir, de bonheur et de mélodie? Comment ne sait-on pas entendre cette musique de la cathédrale, et ce chant spécial, impossible à confondre, qui s'exhale de sa personne, pareil à la musique secrète qui accompagne les pas d'une femme?

Plus tard, dans les cathédrales de la période adulte, à Chartres, à Amiens, à Reims, on abandonna l'alternance, mais le principe que chaque nervure de la voûte doit se retrouver sur le point d'appui, ne cessa pas d'être appliqué. De là, dans ces sublimes églises, cette grandeur suprême des lignes ascendantes, de là ces piles cantonnées de quatre demi-colonnes, correspondant à chacune des retombées



INTÉRIEUR DE LA CATHÉDRALE DE SENS.

d'arceaux qu'elles reçoivent. Ces piles sont les plus belles qui aient été conçues.

On ne s'en tint pas là : on prolongea jusqu'au pied de la colonne même les nervures secondaires, de manière que le dessin de la voûte vienne s'inscrire comme en germe et s'annonce dès la base ; la colonne se trouve enveloppée tout entière d'un faisceau de colonnettes se détachant sur le fond de la pile. Du noyau de cette pile, la logique extrait, en quelque sorte, un support pour chacune des nervures de la voûte ; puis, quand on eut pris l'habitude de moulurer les nervures et d'en compliquer le profil, ces moulures à leur tour, comme une tunique aux mille plis, comme de longues cannelures, vinrent s'appliquer sur la colonne et la revêtir de leur draperie. Ainsi, sans un seul artifice, sans un ornement étranger, sans une seule de ces fioritures qui font ressembler la colonne de la Renaissance à un candélabre baroque ou à quelque pilastre orné de panoplies, la pile gothique a su tirer de sa substance et de sa tige un luxe, un merveilleux étui de variations incomparables. Rien de plus souple, de plus évolué que cette forme qui se développe, comme la vie elle-même, par la différenciation des fonctions et des organes. Cette vie se propage à toute la cathédrale : l'édifice tout entier, du dedans au dehors, de la base à la voûte, n'est plus qu'un dessin, une épure, un art de tracer à l'infini, de diviser ou de réfracter de la lumière et de l'ombre, de sculpter la profondeur et d'y faire circuler, hésiter, palpiter l'atmosphère. Il n'y a pas au monde d'architecture plus intime, plus nuancée que ces files de piliers diversement modelées, ces avenues, ces colonnades où se jouent les caprices du jour et les caresses de la demi-teinte. Rodin, le grand modeleur de la forme humaine, se perdait dans les mystérieux poèmes de ces modeleurs de l'espace. Le chapiteau et la colonne, depuis les formes épaisses, les rondeurs de Laon et de Noyon, jusqu'aux sécheresses anguleuses et aux profils aigus, aux enchevêtrements d'arêtes et de baguettes, aux pénétrations de prismes du quinzième siècle, pour revenir enfin à la sveltesse nue, au long cylindre uni de Saint-Nicolas-du-Port ou de Saint-Étienne-du-Mont, annelé en haut d'une bague en guise de chapiteau, cette évolution ou ce cercle parfait, du simple au complexe pour finir de nouveau par la simplicité, — quel est l'art dont une seule forme présente une aussi belle histoire ?

Cette histoire s'écrirait de même pour chaque membre de l'édifice, pour les fenêtres, les arcs-boutants, les meneaux, les pinacles : les dix volumes de Viollet-le-Duc n'ont d'autre objet que cette analyse et ne l'épuisent pas. Il n'est pas question de résumer cette encyclopédie de l'architecture au moyen âge. Il faut la feuilleter, il faut se plonger dans cette mer de formes harmonieuses, dans cette cathédrale de passion et de raisonnement, dans ce monde de la logique, de l'expé-

rience et de la déduction, pour avoir une idée de ce que furent la science et le génie de ces vieux maîtres. On verra les idées, par un travail infatigable, sortir sans fin les unes des autres, s'enrichir sans arrêt de nouvelles conséquences. Cette fièvre de progrès, ce démon intérieur qui excite l'artiste à oser toujours davantage, à pousser un principe à ses dernières conclusions, est une des beautés de notre moyen âge. Pendant quatre cents ans, il n'y eut pas de repos : la pensée se déroule avec l'ampleur d'un songe et la certitude d'une science. Quel peuple a eu la force de rêver un tel rêve ? Il y a eu sans doute ailleurs d'aussi longues fidélités à une formule, des périodes d'immense torpeur et de répétitions dans l'immobilité : mais ce qui ne s'est vu qu'une fois, c'est ce mouvement héroïque, cette création ininterrompue, cette fugue monumentale reprise successivement et continuée jusqu'au bout par dix générations gothiques.

LE VITRAIL Enfin, après avoir saisi, approfondi l'espace, il restait à le colorer. Sans doute, une manière de bâtir qui supprime les pleins était peu propre à la peinture monumentale ; les belles fresques de l'époque romane disparaissent aux siècles suivants. C'est le prix dont il fallut payer l'architecture gothique. L'Italie, toujours réfractaire à ce style étranger, conserva des murailles qu'elle offrit à ses Cimabue et à ses Giotto. La France dut faire le sacrifice de la peinture murale. Quelques fresques du treizième siècle, à la chapelle du chœur du Mans ou à la voûte de l'église du Petit-Quevilly, près de Rouen, montrent pourtant qu'elle n'y était pas inhabile. Surtout nous possédons dans les dalles funéraires une magnifique série de figures, feuillets de cuivre ou de pierre, pages d'un grand livre de la tombe, qui font voir de quoi était capable le dessinateur de cette époque en fait de style monumental.

Il n'en est pas moins vrai que la peinture est rare, ou plutôt, pour la conserver, le moyen âge se vit contraint de lui faire subir une transformation profonde. Ne pouvant plus peindre sur les murs, il entreprit audacieusement de peindre les fenêtres. Toute la peinture gothique est une peinture sur verre. L'Orient a eu ses mosaïstes et l'Italie ses peintres, nous avons eu le vitrail. « La fresque, dit Théophile, l'auteur du *Traité de la peinture*, est l'art de la Grèce, le vitrail est celui de la France. »

L'espace manque pour faire ici l'histoire du vitrail, de ses procédés, des ateliers qui le produisirent. Cette fois encore tout sortit de Saint-Denis. Les deux verrières du douzième siècle qui subsistent encore dans une chapelle du chœur sont peut-être les plus exquises de toutes les verrières connues. Aucune école n'a retrouvé cet azur matinal. Ce sont les ouvriers de Suger qui peignirent les fenêtres

(détruites, hélas !) de Notre-Dame, puis les vitraux de la façade de Chartres, ceux du Mans, d'Angers, de Poitiers, reconnaissables à leurs fonds de turquoise liquide ou d'écarlate, qui en font tour à tour comme des morceaux de ciel ou des visions du Graal. Puis, les grands souffleurs de rêves installèrent leurs fourneaux à Chartres. C'est de là que partirent tous les vitraux du treizième siècle, ceux de Bourges, de Laon, de Sens, de Rouen, de Lyon, de Tours. Alors, aux fonds de couleurs simples ou aux beaux rinceaux en camaïeu des verrières primitives, se substitue un damier à quadrillage rouge et bleu qui donne à la fenêtre l'aspect d'une mosaïque. C'est tout un monde que cet univers enchanté du vitrail, avec le dédale de symboles et de légendes que nous présentent les losanges ou les cercles de ses médaillons et le labyrinthe de ses roses. Ces verrières sont une des poésies du moyen âge. Avec leurs réseaux de plomb, dont les mailles cernent la forme, l'empêchent de se dissoudre, on dirait des toiles d'araignées où frémissent des joyaux captifs et des rayons d'un autre soleil, moins avare que le nôtre ; elles ont la beauté de ces tapis où l'Orient a tissé ses magies. Nul prince n'a possédé un livre d'enluminures comparable à ce Légendaire somptueux qui veloute les ombres des basses nefs de Chartres. Le moyen âge raffola de cette translucide imagerie, au point qu'elle devint à son tour une des raisons de sa manière de construire : pour elle jamais il ne trouva les fenêtres assez grandes, les ouvertures assez vastes. C'est pour elle qu'il inventa cette architecture béante et éblouie, qui ne fait plus de la Sainte-Chapelle ou de Saint-Urbain de Troyes qu'une transparente maison de verre, et qui, aux portails de Jean de Chelles, au transept de Notre-Dame, développe ces roses de quatorze mètres de diamètre, à quatre-vingts compartiments, où semblent tournoyer des astres et s'ébranler les rondes divines des planètes. Mais il faut s'arracher à ce sortilège du vitrail. Il suffisait ici de signaler en son lieu une des inventions les plus étonnantes de cet âge de génie qui créait à la fois, renouvelait tous les arts, refondait tous les éléments du langage architectural, métamorphosait la peinture et, n'ayant plus de place pour elle sur ses murailles évidées, s'avisait de colorer le vide et de peindre directement avec le feu et le soleil.

III

LES CATHÉDRALES ET LES COMMUNES L'immense fièvre créatrice d'où résultent les cathédrales vers le milieu du douzième siècle est un phénomène sans pareil, aussi frappant que l'a été, quarante ou cinquante ans plus tôt, la

construction de la France romane. Le Nord rattrape le temps perdu. Il est en possession d'une formule technique supérieure : les édifices se multiplient. La France se couvre d'échafaudages.

Ce mouvement s'explique par des causes générales. Ce n'est pas par hasard que les cathédrales sont contemporaines des communes, c'est-à-dire du plus puissant des mouvements sociaux qu'il y ait eu dans notre pays, et qui déroulera ses conséquences lointaines jusqu'à la Révolution française. Il y a plus : les cathédrales sont le produit de la France du Nord et de ce territoire du domaine royal, pays dont toute la politique fut de s'appuyer sur le peuple et de faire alliance avec lui. Les communes de Laon, de Noyon, sont parmi les plus vieilles de France. Les jeunes cités, fières de leurs richesses et de leurs droits nouveaux, élevèrent leurs cathédrales comme un symbole de leur puissance et de leurs privilèges. Ce fut leur don de joyeux avènement à la France. Les cathédrales sont chez nous les véritables monuments de l'orgueil municipal, les seuls où l'on retrouve l'esprit qui animait les petits États de la Grèce et de l'Italie, ce patriotisme local qui se cristallise autour de la Pallas d'Athènes ou de la Madone des Florentins. Ces édifices républicains sont encore aujourd'hui nos vrais monuments populaires.

Nous voyons les communes rivaliser à qui possédera la plus haute, la plus belle ; elles se gagnent de vitesse, d'élan : c'est une émulation, une course d'espace et de hauteur. Cette lutte contagieuse emporte de jour en jour, jette les unes par-dessus les autres les voûtes et les flèches. Laon cherche à surpasser Noyon, Paris refuse de le céder à Laon, Chartres veut la plus grande église que l'on ait vue encore dans la chrétienté ; Amiens, Reims la battent encore, et le dernier mot serait resté, si l'œuvre n'était interrompue, au plus prodigieux enfant de l'art gothique, à cette nef de Beauvais, où Notre-Dame entrerait debout sans plier ses deux tours.

On ajoute parfois, bien à tort, que ce mouvement des cathédrales a été un mouvement laïc, dirigé contre les évêques et contre les abbayes. Le moyen âge a eu comme nous ses passions politiques, mais ce serait la plus grave erreur de croire qu'il a pu exister alors une esthétique de parti. Les ordres religieux participaient encore de l'esprit général de nouveauté et de progrès. On a vu le rôle de Suger aux origines de l'art ogival. Loin de bouder le style gothique, certains ordres, comme les cisterciens, s'en firent les apôtres dans toute l'Europe. Les bénédictins les avaient précédés d'une quarantaine d'années au chœur de Saint-Germain-des-Prés, et le plus féodal de tous, Cluny, l'a accueilli sans réticence et

acclimaté en Bourgogne et dans ses provinces espagnoles. Il est très vraisemblable que de grands architectes, tels que Pierre de Corbie et Vilard de Honnecourt, ont été les élèves des illustres maisons dont ils portent les noms et que Jean d'Orbais, l'un des auteurs de la cathédrale de Reims, avait reçu les leçons de la fameuse abbaye d'Orbais. Voilà ce qu'il faut penser de la prétendue hostilité des moines.

Quant à l'épiscopat, que l'on voudrait à son tour expulser de la cathédrale, il suffit de rappeler que les pamphlétaires de ce temps-là appelaient cette manie de bâtir, la « fièvre des évêques ». On a vu que les prélats s'invitaient mutuellement aux inaugurations ; ils s'y rendaient, souvent accompagnés de leurs architectes, et c'est ce qui explique l'air de famille que présentent les cathédrales contemporaines. L'évêque est bien souvent le premier des maçons, il choisit le maître d'œuvres, il discute les plans, il dicte les programmes, il donne l'impulsion, l'argent. Il n'y aurait pas de cathédrale de Laon sans un Simon de Vermandois, d'Auxerre sans un Guillaume de Seignelay, de Notre-Dame enfin sans un Maurice de Sully. Ces grands pasteurs ont droit à une place éminente dans l'histoire des chefs-d'œuvre dont ils furent les initiateurs, et dans la reconnaissance des villes dont leurs monuments font la gloire. Qu'on aille voir au portail Sainte-Anne, à Notre-Dame de Paris, le portrait de l'évêque à genoux en face du roi aux pieds de la Reine du Ciel : c'est une leçon d'histoire équivalente à ce que sont ailleurs les *Lances* de Velasquez ou la *Ronde de nuit* de Rembrandt. Pas de page plus solennelle et plus nationale, que celle où l'on voit les chefs du peuple, la royauté, l'Église, se mettre, en présence de la Vierge, à la tête de la démocratie.

Cette obsession laïque empoisonne une partie de la critique romantique. Toute cette école issue de la Révolution est faussée par l'idée révolutionnaire, par le mythe du *Volksgeist*, du génie créateur des foules et de l'insurrection. Viollet-le-Duc n'y échappe pas. Sous prétexte que la cathédrale n'est plus l'œuvre des moines, peu s'en faut qu'il n'y voie l'ouvrage de la libre-pensée. Toutes les époques sont confondues. D'innocentes fantaisies, de légères scènes satiriques sculptées sur un médaillon ou sur un chapiteau prennent l'importance de manifestes. Le rationalisme gothique, l'admirable système logique de l'architecture ogivale, devient à ses yeux une espèce de machine philosophique : comme si la magnifique raison du moyen âge ne s'était pas développée à l'aise dans le cadre de la foi, et comme s'il y avait au monde une construction plus rationnelle que la *Somme* de saint Thomas d'Aquin ! La cathédrale de Laon, qui a un chevet plat, devient un Parlement, une salle du Jeu de Paume. Laïque, Notre-Dame de Laon ! On a voulu tout

bonnement approfondir le chœur, lui donner plus d'espace. Rien de plus fou que la pensée de laïciser la cathédrale. La religion y est partout, dans la statuaire des portails et dans l'imagerie des vitraux. C'est la gloire de M. Émile Mâle d'avoir rendu son âme à cette Bible de pierre. Cette maison du peuple est avant tout la maison de Dieu. La cathédrale est plus pieuse et plus chrétienne encore que la vieille basilique : le chœur s'y étend sans mesure. Il suffit de jeter les yeux sur le plan de Chartres : le sanctuaire en occupe plus de la moitié. Tout est donné au culte : les fidèles n'ont droit qu'à la seconde place.

Une illusion inverse, et non moins fausse que la première, est de croire que l'art gothique est le produit d'un soulèvement mystique et l'ouvrage de foules transportées par la foi. Des cohues inorganisées n'ont pas bâti les cathédrales. Sans doute, on a vu à Saint-Denis, on a revu à Chartres des spectacles singuliers ; on a vu des villes entières, hommes, femmes, noblesse, roture, s'atteler aux fardeaux et charrier des pierres. Les saintes colonnes allaient tout droit, conduites par les prêtres, comme le peuple de Dieu ; aucun obstacle, ni le gué des fleuves, ni la pente des collines, ne les arrêtait sur la route ; pas un murmure ne s'élevait de cette troupe patiente ; la marche se rythmait au chant des psaumes et des cantiques. Aux haltes, on battait sa coulpe, on faisait pénitence ; qui refusait de s'humilier et de pardonner à ses frères, était aussitôt retranché, comme indigne, du sacré troupeau. Le soir, on campait autour des chars disposés en carrés, que l'on illuminait de cierges et de lanternes ; on passait les nuits en prières, on portait les malades au centre, et la grâce divine opérait des miracles.

Beaux récits, mais exceptionnels, et qu'il faut se garder de généraliser. L'ordinaire, au contraire, la vérité telle qu'elle ressort de tous les témoignages, c'est que « l'œuvre », comme on disait, était toujours à sec, que toujours faisait faute l'argent. Les villes n'avaient plus les biens immenses, les colossales ressources dont disposait Cluny. A tout instant, les fonds manquaient. Alors le clergé se mettait en campagne, on recourait aux grands moyens, on sortait les reliques, on faisait des voyages et des quêtes lointaines. Pour la cathédrale de Laon, nous voyons le clergé entreprendre trois expéditions, promenant une relique des cheveux de la Vierge et une goutte de son lait jusqu'à Tours et jusqu'à Poitiers, y faire des miracles, y organiser des collectes. Ou bien l'Église accordait dispenses et indulgences, comme en témoigne à Rouen le nom de la tour de Beurre, ou encore une corporation faisait les frais d'un portail, comme était à Paris le portail des Merciers.

En résumé, la cathédrale est l'œuvre d'un pays qui n'avait pas de grandes res-

sources et qui voulait faire de grandes choses. Comparée aux masses romanes, tout y sent l'épargne, le ménage ; tout y est combinaison et rien n'y est matière. A la pauvreté, nous commencions à suppléer par le génie. Il est certain que la construction, la main-d'œuvre gothiques sont en général moins soignées que dans les monuments de l'époque précédente. Les choses sont faites beaucoup plus vite. Cette élégance sublime, ces voûtes légères, cet équilibre d'arcs nerveux et de minces supports, cet amaigrissement du style, ces murs inexistants que remplacent des verrières, autant d'artifices ingénieux pour obtenir de grands effets à peu de frais, et pour substituer à la force matérielle le calcul et l'intelligence. L'architecture gothique était certainement un art économique, et c'est peut-être la principale raison de son succès.

Ces choses immenses, ajourées, sont en cela bien françaises : elles sont faites avec rien. L'Ile-de-France n'est pas une terre de riches. L'aimable, le spirituel Louis VII le disait un jour, se comparant à son opulent cousin, le parvenu, le *gaigneur* normand, le riche seigneur d'Angleterre : « Nous autres, nous sommes de pauvres diables ; nous n'avons pour nous que trois choses, le pain, le vin, et le sourire. »

Mais ce pays peu fortuné repose sur un fond solide. Il a les pieds plantés sur un banc de roche magnifique, sur ce calcaire royal qu'on appelle le calcaire grossier, celui qui court partout et affleure du sous-sol du bassin parisien, pour se relever au nord de l'Aisne, dans la falaise de Coucy et du chemin des Dames. Ce calcaire tendre et robuste, d'aspect rude et de ton délicat, si résistant à la gelée et qui se dore si bien au soleil, mérite dans nos cœurs une place reconnaissante. Comme à Notre-Dame de Laon on a voulu glorifier, en sculptant leurs meuglantes images au haut des tours, les attelages de bœufs qui hissèrent sur la colline les pierres de la cathédrale, il est juste de célébrer la terre maternelle qui tira de son sein la substance des chefs-d'œuvre. Le calcaire de Berchères, la pierre de Pontoise, le liais de Senlis ou le cliquart de Montrouge devraient nous être plus vénérables que le carrare ou le paros. C'est avec cela que nous avons fait la vieille France. Et puis, nous avions une équipe, un état-major de praticiens excellents et de constructeurs admirables.

LES ARCHITECTES DES CATHÉDRALES On a trop répété que nos cathédrales sont anonymes ; on a trop vu en elles ce qu'on appelait autrefois, d'un terme paresseux, l'expression de l'âme collective des foules. Sans doute, elles ont été faites grâce à l'effort commun, grâce aux dons de quelques riches et à l'obole

de la pauvresse. Mais à l'origine de tout, il y a un homme, un artiste. Et cet homme, nous le connaissons : qu'il s'appelle Jean d'Orbais ou Robert de Luzarches, Gaucher de Reims ou Renaud de Cormont, Jean le Loup, Jean de Chelles ou Robert de Coucy, soyons sûrs qu'en leur temps ces maîtres étaient fameux, et que c'est pure ingratitude s'ils ne sont pas aussi célèbres que les Michelozzo et les Brunelleschi. Nous ne savons pas toujours d'eux tout ce qu'on voudrait savoir. Nous ignorons encore, et nous ne saurons peut-être jamais, le nom de l'auteur de Notre-Dame, ni celui de l'architecte de Chartres, ou de l'artiste de génie qui dessina le plan de Reims. Mais il suffit de voir leur œuvre pour les connaître. Pourquoi un architecte ne s'y exprimerait-il pas, comme fait dans la sienne le peintre ou le sculpteur? Nous lisons dans leurs plans la lumineuse raison, la mesure, le caractère. C'étaient de grands bourgeois sérieux, droits, d'existence honnête, comme cet Eudes de Montereau, fils de Pierre, auteur des Quinze-Vingts, des Chartreux, de Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie, et que l'on voyait, aux Cordeliers, couché entre ses deux femmes sur sa dalle funéraire. Il y en avait aussi de plus faibles et d'un peu légers, et Jean Langlois était du nombre : nature de poète, d'une sensibilité exquise, dont le chœur de Saint-Urbain à Troyes trahit tout le raffinement, mais fragile, capable d'entraînements, qui sait? joueur, amoureux peut-être; en tout cas, il se rend coupable d'un gros détournement, après quoi il se croise et va finir là-bas (plus sage, on le voudrait) à Chypre, où il construit la cathédrale de Famagouste.

Parfois on a la chance de voir l'artiste à l'ouvrage, comme ce Guillaume de Sens, qu'un contemporain nous montre arrivant réparer l'incendie de Canterbury, tout de suite actif, attentif, voyant tout, parcourant les ruines et se rendant compte par lui-même, ou le Parisien Jean Mignot, appelé en consultation par les Milanais pour leur fameuse cathédrale. Nous avons les procès-verbaux des séances du conseil. Ah ! ce n'est pas en France qu'on aurait assisté à ces scènes d'impéritie que nous donnent les architectes milanais. Ils se disent artistes et ne savent pas leur métier. Ils n'ont à la bouche que leur *Bellezza* et restent courts quand on en vient aux décisions techniques. Maître Mignot s'en irrite et leur crie cette parole, un des grands mots de l'art français : « L'art sans la science n'existe pas ! » Ce n'est pas lui qui eût fait preuve de l'embarras des Florentins pour l'érection de leur Dôme, proposant de l'étayer par une colonne centrale, ne pouvant maintenir leurs voûtes que par des tirants de fer. En France, l'art est d'abord une probité et une conscience; avant d'être le beau, nous exigeons qu'il soit le vrai.

Enfin nous avons sur ces maîtres un document sans prix, l'album de Vilard de Honnecourt, auteur de la délicieuse collégiale de Saint-Quentin. Cet album de cinquante feuillets nous montre l'esprit le plus curieux, le jugement le plus ouvert, un homme qui voyage, qui s'instruit, fait son tour de France, copiant en route une tour de Laon, une fenêtre de Reims, croquant ici un lion dans quelque ménagerie, — « et sachiez que cil lions fu designé al vif », — plus loin un escargot, ailleurs un sarcophage antique. C'est un homme qui écrit le latin d'une manière qui embarrasserait plus d'un de ses confrères modernes, et qui est aussi savant qu'eux en épure, en mécanique, en géométrie. Ainsi l'aimable artiste chemina jusqu'en Hongrie, où il put retrouver un de ses confrères, Thomas Ravegy. Veut-on enfin mettre un visage sur ces notions un peu abstraites ? Qu'on aille voir à Reims, sur sa pierre tombale, l'élégante figure de Hughes Libergier, l'auteur de la belle église détruite de Saint-Nicaise. On verra dans ce charmant portrait, aux mains gantées, mais désigné par la règle et le compas, la noblesse, l'aisance, l'aristocratie de ces maîtres parfaits, et cette beauté que le monde n'avait pas revue depuis la Grèce, la beauté d'un svelte corps humain que surmonte une tête claire.

IV

ÉVOLUTION DE L'ART GOTHIQUE

Les cathédrales remplissent un siècle ou un siècle et demi : de 1150 à 1270, de la cathédrale de Noyon jusqu'au chœur de Beauvais, tient à peu près presque toute leur histoire. Plus tard, on a cessé d'en faire, pour plus d'une raison, dont la plus décisive est qu'elles étaient faites.

Ce qui frappe dans cet espace de temps, c'est la prodigieuse rapidité de l'épanouissement et de la maturité. On a trop insisté sur le manque d'unité des cathédrales et sur le temps qu'il a fallu pour les construire : comme à force d'observer dans les vieilles épopées les traces des reprises, des coutures, on a fini par oublier l'impression de l'œuvre d'art, et par rapporter ces poèmes à une sorte de génie impersonnel. La vérité est que chaque cathédrale forme un tout organique, un être vivant et complet. Sans doute la cathédrale n'est pas, comme le temple grec, un système clos, auquel on ne saurait ajouter un détail ou modifier un membre une fois l'œuvre achevée ; elle continue à vivre, chaque âge y met du sien : c'est son charme. Et l'on ne s'avise jamais, pour achever, par exemple, le couronnement d'une façade, de s'en tenir rigoureusement au programme indiqué par le soubassement ;



LA FLÈCHE DE SENLIS.

quand Jean Texier, au seizième siècle, élève le clocher neuf de Chartres, l'idée ne lui vient pas à l'esprit d'imiter simplement la flèche du douzième. Cette dissymétrie est une grâce : l'œuvre nouvelle ressemble à l'aînée, non comme une copie, mais comme une sœur. Ce qu'on appelle l'unité de style est un dogme du siècle dernier, auquel furent sacrifiées des centaines de chefs-d'œuvre. Mais il ne faut pas croire que le moyen âge n'ait eu aucune idée de régularité et qu'il se soit fait du caprice un système. Nos grandes cathédrales sont unes. La plupart se sont élevées avec une vitesse étonnante, en quarante ans au plus, plus vite que le Sacré-Cœur ; celle de Sens était presque achevée en dix ans ; après quoi, on a pu modifier un détail, ajouter une chapelle, reconstruire une rose, un portail latéral (le plus souvent, du reste, après un incendie), mais cela n'altère pas la physionomie générale. Le plan et l'impression d'ensemble dominent tout.

LES PREMIÈRES CATHÉDRALES. NOTRE-DAME DE PARIS Or, dans ce cours de cent années, on compte trois ou quatre générations de cathédrales. Il y a le premier lot, les doyennes de la famille, Noyon, Châlons, Sens, Laon, Paris, Senlis. Toutes gardent quelque chose de la gravité romane ; l'impression qu'elles exhalent est le sérieux, la majesté. Partout domine encore la ligne horizontale, la ligne de la sérénité. En dressant l'un sur l'autre ses trois ou quatre étages, l'architecte craint de quitter la terre, il redoute de perdre pied ; il cherche la mesure dans l'audace, les formes massives et carrées. Il étaie prudemment la nef par des tribunes. Les fenêtres s'ouvrent peu, les pleins l'emportent encore de beaucoup sur les vides ; à la fin du douzième siècle, on s'enhardira à donner un peu plus de jour : on agrandit les baies ; à Sens, à Notre-Dame, à Saint-Germain-des-Prés, on abaisse l'appui des fenêtres, on recule les arcs-boutants. Les traces du remaniement subsistent. Le monument raconte lui-même son histoire. Ces églises primitives sont déjà des chefs-d'œuvre. Il arrive qu'on les préfère à leurs cadettes. L'artiste garde la mesure, il surveille son élan ; cette retenue ajoute à son œuvre de la dignité. Il ne se laisse pas séduire par l'appel des hauteurs. L'esprit, dans ces larges vaisseaux, goûte une paix profonde, une majestueuse sécurité.

Senlis et Noyon sont les filles du Saint-Denis de Suger. Les voûtes et la nef de Senlis ont été refaites au seizième siècle, mais sa flèche est la plus divine de toutes les flèches gothiques. La nef de Noyon était, avant la guerre, une des plus complètes harmonies du moyen âge ; nulle part il n'existait de proportions aussi heureuses, un plus gracieux mariage du plein cintre et de l'arc brisé, un mélange plus charmant des formes de l'art roman à son déclin et de l'art gothique à son aurore.



LE ROI DAVID, FRAGMENT DE L'APOCALYPSE D'ANGERS
Tapisserie de Jean de Bruges et Nicolas Bataille (1370). Aquarelle de René Piot.

Mais Notre-Dame de Laon, presque aussi belle à l'intérieur, est encore plus magnifique et plus superbe par les dehors. Si la masse de cette cathédrale, aperçue de la plaine, debout sur son rocher, hérissée de ses quatre tours comme une formidable forteresse céleste, est une vision dont l'étrange beauté passe de loin les silhouettes illustres de Spolète et de Tolède, le détail n'en a pas moins de prix que l'ensemble. Sa façade, que dramatisent de puissantes saillies, des cavités profondes, est un type qu'on n'a pu que répéter et parfaire, sans en égaler la passion et la puissance de songe ; c'est la première façade où s'ouvre l'œil magique d'une rose. Reims, Bourges, Amiens, lui empruntent ses porches aux ombres éloquentes. Ses tours carrées, puis octogones, flanquées de tourelles ajourées, les plus belles tours de la chrétienté, au gré de Vilard de Honnecourt, sont le modèle de celles de Bamberg ; elles ont été copiées à Reims. Peu de cathédrales ont exercé plus de rayonnement que cet âpre chef-d'œuvre.

Pourtant Notre-Dame de Paris, étendue dans son île, est peut-être par son assiette, par le calme de ses attitudes, par la noblesse de sa façade, quelque chose de supérieur encore. Aucune église n'a été plus remaniée et n'est cependant plus homogène. Aucune ne se dresse avec plus d'équilibre. Aucune ne fait moins violence à la nature et n'atteint plus de grandeur. Ici, au centre de la monarchie, l'art gothique rejette tout excès, comme s'il avait le pressentiment d'une mission exemplaire, de cette majesté normale qui est le sublime de Versailles et de la colonnade du Louvre. Ce monument édifiant se répète en petit dans une foule d'églises de la région parisienne : Gonesse, Ferrières, Meaux, Beaumont-sur-Oise, Chars. Ses dispositions intérieures, son double bas côté se continuant autour du chœur, ses chapelles absidiales enfermées dans un mur circulaire, sont un programme qui a survécu à toute la Renaissance : Saint-Séverin, Saint-Eustache et même Saint-Sulpice, ne sont encore que des imitationss reconnaissables de Notre-Dame. Sa façade est le morceau peut-être le mieux conçu que nous ait laissé le moyen âge. Il y en a de plus brillants et de plus magnifiques : il n'y en a pas de plus pondéré. C'est le dessin de la façade de Laon, mais sans ses décrochements farouches et sa véhémence tourmentée ; toutes les brutalités s'apaisent, toutes les saillies se calment. Le thème se purifie. En largeur, les trois divisions marquées par les deux tours et le corps central qu'elles encadrent, forment un triptyque d'une clarté parfaite : au centre, le grand portail surmonté de la rose indique les dimensions de la nef ; de chaque côté, les tours percées de portes secondaires recouvrent exactement les bas côtés et les arcs-boutants. En élévation, la composition n'est pas moins claire : le rez-de-chaussée et ses trois portes, puis au-dessus l'étage de la rose et des tribunes, et

puis enfin celui des tours ; deux grandes assises horizontales, la galerie des rois et la galerie à jour, accentuent ces divisions et partagent la hauteur en quadrilatères réguliers. Les tours, terminées carrément, donnent juste à cet ensemble massif ce qu'il lui faut d'élan. Aucune autre façade n'offre un tel équilibre des lignes verticales et des horizontales, une science plus exquise de toutes les proportions, un rythme plus subtil des vides et des pleins. A Amiens, la galerie des rois surcharge la façade et l'embarrasse sans l'éclairer, les tours semblent mesquines. A Reims, les verticales l'emportent, l'expression est transformée. Notre-Dame de Paris offre sur son visage les traits de la beauté classique.

LES CATHÉDRALES DU XIII[e] SIÈCLE. CHARTRES, AMIENS, REIMS Mais ce chef-d'œuvre est le dernier qui devait être créé sur ce type primitif. Déjà naissait une génération d'œuvres toutes nouvelles. En 1194, la cathédrale de Chartres brûla et un maître inconnu fut chargé de la reconstruire. La façade malheureusement n'existe pas : on se contenta d'une espèce de remplissage provisoire, et ce provisoire dure encore. Nous devons à cette circonstance d'avoir conservé le plus précieux monument de la sculpture du douzième siècle. La nouvelle cathédrale était voûtée en 1220. C'était une composition d'un style entièrement nouveau. Elle parut si belle qu'elle s'imposa depuis avec un empire absolu. Comme la première époque gothique est issue de Saint-Denis, la seconde a son point de départ à Chartres.

Jusqu'alors en effet, le gothique conservait quelques restes de l'âge précédent. Les nefs craignent de s'élever sans le secours d'une tribune qui contrarie l'essor autant qu'elle l'appuie, marque dans l'ascension un étage et une ombre inutiles. Pour gagner le sommet, l'architecte de Notre-Dame s'y reprend à plusieurs fois : il lui faut trois étages, trois arrêts, trois départs pour arriver aux voûtes. Ce n'est pas tout : cette tribune, qui ôte à l'élan ce qu'elle ajoute à la sécurité, qui pèse si lourdement sur les piles qu'elle écrase, a en outre le grave tort d'éloigner les fenêtres et d'empêcher les jours directs. Notre-Dame sera toujours une église mal éclairée. Dès le milieu du douzième siècle, un grand maître, celui de Sens, avait entrevu une solution différente : il supprime les tribunes et l'un des bas côtés, mais il est obligé, pour soutenir sa voûte centrale, de tant épaissir les supports, que la nef est toute obstruée par les piles. A Bourges, vers 1180, l'architecte revient au plan de Notre-Dame : il en conserve les doubles bas côtés et l'élévation générale, mais en supprimant la tribune, si bien que la coupe du vaisseau présente une série de nefs qui s'épaulent mutuellement, avec trois étages de fenêtres. Ainsi

le problème de l'éclairage se trouve résolu, mais à la vérité d'une façon assez peu heureuse. La vraie formule française n'est pas encore trouvée. Il était réservé à Chartres de sortir des tâtonnements et de créer l'avenir.

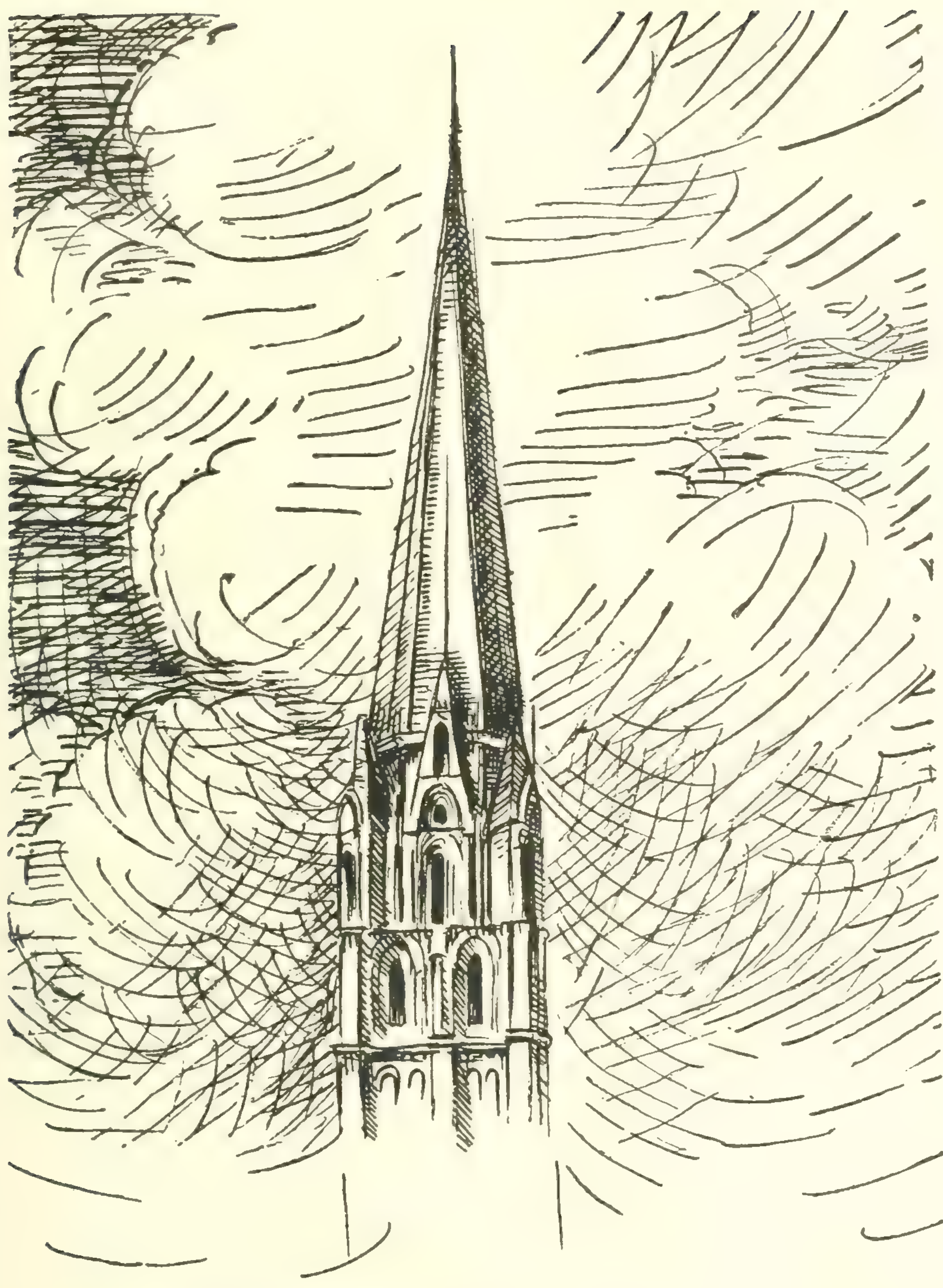
Cette pensée de Chartres est une pensée de génie. Le maître inconnu retourne au programme de Sens, à ce plan admirable que personne n'avait compris et qui, depuis cinquante ans, demeurait sans échos et sans postérité. Comme à Sens, il supprime la tribune, mais il en conserve cependant l'élégante arcature, qu'il applique contre la muraille et dont il fait le triforium : délicate galerie qui court à mi-hauteur, marque un étage intermédiaire entre les grandes arcades et l'étage des fenêtres. En même temps, il rejette le deuxième bas côté; la nef aussitôt gagne plus d'unité et plus d'ampleur. Mais l'audace qui lui est propre, c'est d'avoir aperçu que le poids de la voûte devait se déverser en dehors de l'édifice et que pour cela, au lieu d'épaissir les points d'appui, il suffisait de contre-buter la muraille par un organe approprié. En d'autres termes, ce n'était pas assez de supprimer la tribune, il fallait encore la remplacer : à l'organe de soutien interne, il fallait substituer un soutien extérieur. Il fallait construire hors de l'édifice les membres de force qui manquaient désormais au dedans. Avec une logique sublime, le maître de Chartres osa transporter à l'extérieur le squelette de la cathédrale. Le premier, il conçut vraiment le rôle de l'arc-boutant. C'était comme une seconde naissance de l'art gothique. Dès lors, le pilier n'a plus presque rien à porter, et l'artiste peut lui donner cette forme admirable que nous avons décrite. En même temps, la nef se déblaie, devient plus spacieuse et plus vaste. Ce n'est pas tout : les piles décomprimées s'exhaussent, les fenêtres s'agrandissent, toutes les lignes filent en hauteur; l'espace, la lumière entrent à flots. Les murs disparaissent et sont remplacés par des vitraux. Cet initiateur de génie inaugurait cette architecture qui allait, quarante ans plus tard, finir en verrerie.

Le maître de Chartres est le grand poète de l'art français. Son plan régna dès lors sur l'imagination de tous, devint la règle unique. Toutes les églises commencées s'arrêtent en pleine course pour adopter une manière de faire si supérieure. Notre-Dame de Soissons, entreprise vers 1175 dans le style de Noyon, repart soudain vers 1210 et se termine dans le style de Chartres. Mais c'est surtout en Normandie, le pays des grandes tribunes, que l'effet du nouveau progrès est le plus curieux à observer. La magnifique église d'Eu était déjà construite à moitié selon le type traditionnel, quand l'architecte entendit parler de la nouvelle nef de Chartres : aussitôt, il éventre ce qui était fait de ses tribunes et n'en conserve qu'un balcon, une coursière ajourée courant entre les piles, comme celle qu'on verra un

jour à Saint-Étienne-du-Mont. En 1201, Notre-Dame de Rouen est détruite par un incendie. Cette fois, l'architecte fut renseigné à temps : il n'avait encore fait que les amorces de ses tribunes ; il n'alla pas plus loin, mais il conserva les amorces, en essayant de les transformer en thème décoratif au moyen de colonnettes qui surmontent le chapiteau comme un panier inexplicable. Ainsi la flamme de Chartres volait, triomphait de toutes les habitudes et de toutes les résistances. L'idée, née dans ce berceau d'oracles, dans ce fameux pèlerinage de la Vierge druidique et de la tunique miraculeuse, se propage par les milliers de bouches qui parlent du chef-d'œuvre et par les milliers d'yeux qui en emportent l'image. L'art du treizième siècle est né. Désormais, excepté dans un coin reculé, hors des routes, à Mouzon (Ardennes), on ne construira plus une église à tribunes. La pensée de Chartres règne sans partage.

Reims, Amiens se bornent à la perfectionner, à y ajouter quelques corrections et de fines retouches. Il y avait encore à Chartres un excès de matériel, un déploiement d'efforts visibles ; sur les côtés, les contreforts géants avec leurs doubles arcs-boutants s'écroulent jusqu'au sol avec le poids d'une cataracte. Reims, Amiens corrigent ce luxe, retranchent encore sur la matière ; ils donnent à tous les arcs un galbe plus aigu, amincissent les piliers, maigrissent tous les profils, mais sans les décharner encore. Un trait fera comprendre ces recherches de style. A Chartres, les hautes fenêtres jumelles de la nef sont encore divisées par une pile construite en petit appareil ; l'architecte de Reims supprime cette maçonnerie et la remplace par une fine colonnette. Il a inventé le meneau. Vilard de Honnecourt, passant à Reims au moment où s'élevaient les chapelles du chœur, ne manque pas de noter cette invention charmante. C'est par de tels détails que les maîtres de Reims et d'Amiens sont classiques.

Entre ces deux cathédrales exactement contemporaines (Reims fut commencée en 1209, Amiens en 1220), c'est un merveilleux concours d'élégance et de beauté. Il n'y a pas de vaisseau comparable à celui d'Amiens. Il n'y a pas de façade égale à celle de Reims. Le porche fait saillie dans les deux cathédrales, mais celui d'Amiens ne se rattache pas au plan de la façade sans quelque hésitation. A Reims, cette triple baie se projette en avant, toute festonnée de pinacles, comme un arc de triomphe au-devant de nos rois. Le porche devient le portique. Qui ne se souvient de ce qu'était ce sublime décor ? Reims déclare décidément la rupture avec le sol, la fuite verticale, l'envolée en hauteur. A peine si, au-dessus du tournoiement des roses, quelques lignes d'assises, une galerie, une frise, flottent encore comme un dernier souvenir de la terre. Toutes les attaches sont rompues avec la pesanteur.



FLÈCHE DE CHARTRES (Clocher Sud, dit le « clocher vieux », XIIe siècle).

Les liens de la matière se dénouent. Partout l'artiste ajoure, aère, allège, élance, spiritualise. L'architecture devient lyrique. Toute la façade n'est plus qu'une superposition de pinacles, un miracle de gloire, que surmontent deux tours qui ne sont plus que des baldaquins, des prismes de colonnettes se détachant sur les nuages, pareilles aux cordes d'une grande harpe. Jamais l'architecture ne s'est davantage mêlée de ciel. C'est le prodige d'un art à son plus haut point d'équilibre, rayonnant, ruisselant de joie, débordant de pompes et de fêtes, et célébrant avec un luxe incomparable de formes, sur le mode de l'hosannah, une éternelle apothéose.

LE SIÈCLE DE SAINT LOUIS. LA SAINTE-CHAPELLE. BEAUVAIS Il restait cependant encore un pas à faire. Ce pas fut franchi à Saint-Denis, quand la vieille basilique fut reconstruite au temps de saint Louis, et que ce pieux monarque voulut en faire le Panthéon de sa famille. Les travaux, commencés en 1231, duraient encore quinze ans plus tard. Cette fois, nous savons le nom de l'architecte, un des grands noms de notre histoire, Pierre de Montreuil ou de Montereau (son nom latin, *Petrus de Monsterolio*, peut se traduire de ces deux manières). Ainsi, ce monument royal (sans parler de son rôle capital en sculpture) se trouva être par deux fois, à un siècle d'intervalle, l'école de l'architecture française.

On ne va guère à Saint-Denis. Cette nécropole effraie. Des vitraux modernes la ternissent. Tout y est rempli de l'odeur fade des sépulcres déshabités et de l'ennui des cénotaphes. C'est pourtant une des merveilles de l'architecture française. On vient de voir comment l'architecte de Chartres avait fait un progrès immense, supprimé la tribune, créé le triforium. Mais le triforium de Chartres, comme celui d'Amiens et de Reims, se détachait sur un mur. Pierre de Montereau éventre le mur et le remplace par un vitrail. Les arcatures du triforium, au lieu de se découper en clair sur un fond d'ombre, se silhouettent en demi-teinte sur une galerie de verre. Le mur, entre l'immense fenêtre supérieure et ce couloir translucide, se réduit à un bandeau, à un cordon horizontal. Ce n'est pas tout : l'artiste prolonge les meneaux de la fenêtre par les colonnettes du triforium, les soude ensemble dans le même dessin. L'étage des fenêtres, celui de la galerie ne forment plus qu'une composition, un fenestrage unique, une seule vitrification au-dessus du vide des grandes arcades, qu'éclairent à flots les verrières béantes des bas côtés. Tout l'espace compris entre les piles et les arcs n'est plus rempli que par de la verrerie. Il ne reste plus nulle part ni lourdeur ni opacité. Le mur se volatilise. L'église tout entière, comme une feuille dont toutes les parties charnues ont disparu et dont ne subsiste qu'un crêpe tendu sur des nervures, n'est plus que minces

supports et diaphanéité. En même temps, les piles, de section de plus en plus étroite et élégante, jaillissent d'un trait jusqu'à la voûte, sans se laisser interrompre même par l'abaque d'un chapiteau. Tout n'est plus que nervure, élan et transparence, comme de la pensée pure.

Cette école parisienne, au milieu du treizième siècle, est parvenue dès lors à un point inouï de supériorité, à cette virtuosité qu'elle ne devait plus retrouver une seconde fois que bien des siècles plus tard, à la fin du règne de Louis XIV, et dont témoignent quelques ouvrages fameux de cette époque. Les travaux de Pierre de Montereau à Saint-Germain-des-Prés (vers 1225), la chapelle de la Vierge et l'admirable réfectoire dont on voit quelques restes au musée de Cluny et dans le petit square attenant à l'église, le réfectoire de Saint-Martin-des-Champs, la chapelle de Saint-Germain-en-Laye, disent assez le raffinement exquis de ce grand artiste. A la même date, et peut-être à ce même auteur (bien que la preuve certaine manque) appartient le monument le plus célèbre de cette génération, l'incomparable bijou de verre, l'immortel reliquaire de la Sainte-Chapelle (construite de 1245 à 1248). Jamais l'architecture n'avait atteint ce degré d'immatérialité. Jamais on n'avait osé comme ici bâtir avec de l'impalpable. En 1258, on entreprenait de grands travaux à Notre-Dame, afin d'élargir le transept, et Jean de Chelles élevait ces illustres façades latérales, qui ne sont plus occupées que par le rayonnement des roses ; l'abside était refaite et on lui donnait ces arcs-boutants de quinze mètres de volée, cette féminine apparence, ce charme abandonné du plus beau des chevets, semblable à la chevelure gracieusement répandue d'une tête à la renverse.

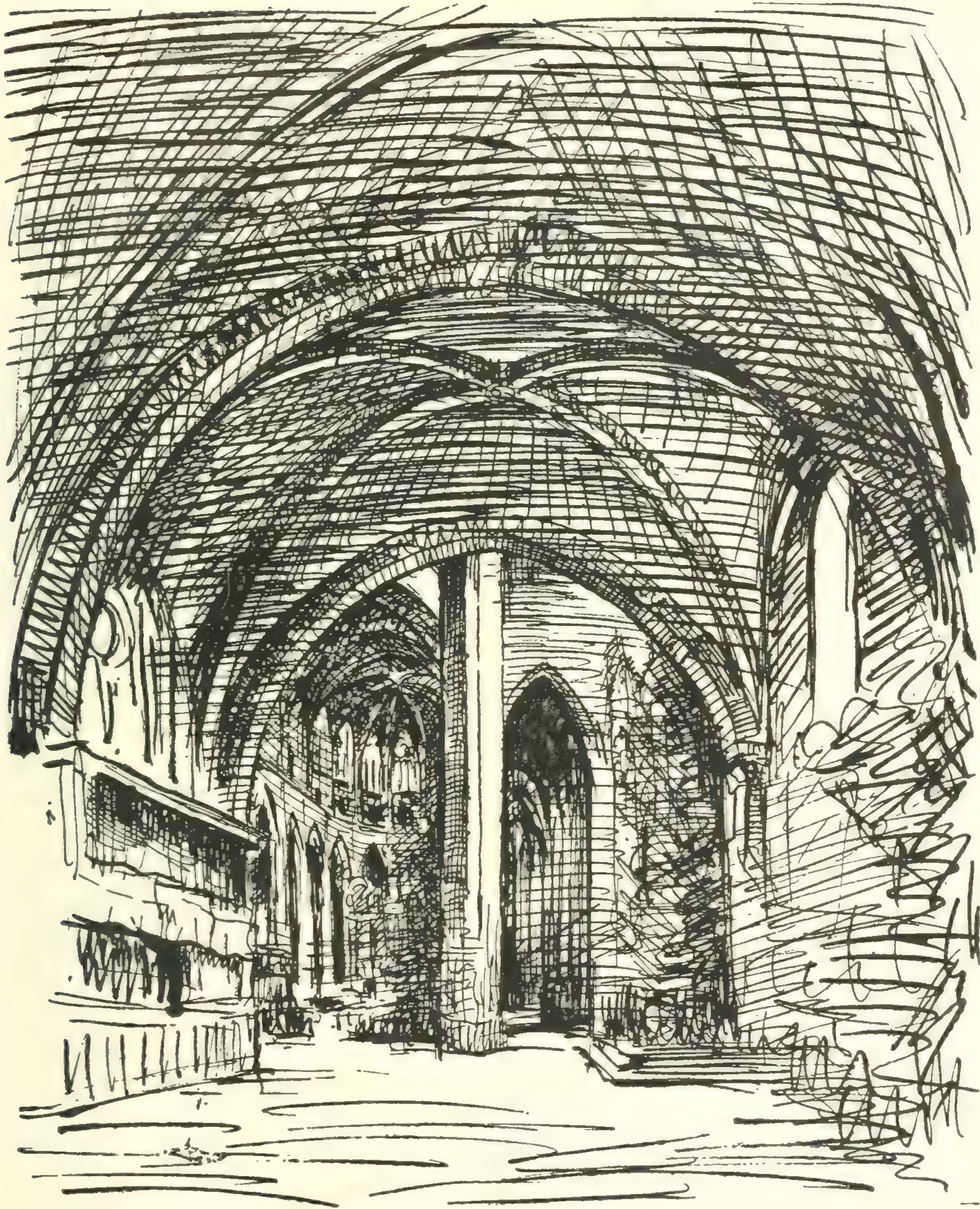
Enfin, le dernier mot de cette architecture aérienne était dit dans le chef-d'œuvre de Saint-Urbain de Troyes, construit pour le pape Urbain IV par le Champenois Jean Langlois, de 1262 à 1266. La formule gothique atteint là ses extrêmes conséquences de rigueur, de légèreté, de fantaisie et de logique. Ce qu'elle perd peut-être déjà en majesté, elle le regagne en élégance et en sourire ; il n'y a plus pour l'artiste de difficultés d'exécution. Tous les problèmes sont résolus. C'est le jeu le plus libre de l'imagination, c'est l'enchantement et le délice des idées les plus ingénieuses, servies par une expérience consommée et par le style le plus parfait dont ait disposé un artiste. C'est sous cette forme que l'art français se cristallise alors dans une série de monuments d'une maîtrise accomplie, la collégiale de Saint-Quentin (1257), œuvre de Vilard de Honnecourt, la cathédrale de Metz (1260), le chœur de la cathédrale de Tours (1267), les cathédrales de Troyes, d'Auxerre, etc. Il ne restait plus de progrès à faire. Dès le milieu du treizième siècle, l'art du siècle suivant est entièrement formulé.

C'est sur ce thème que fut commencée la gageure de Beauvais, la dernière des grandes créations du moyen âge, la plus envolée de nos cathédrales, la plus téméraire, la plus folle, la plus divinement planante. Le chœur, avec sa merveilleuse forêt d'arcs-boutants, s'éleva de 1245 à 1272. Sans doute, l'architecte a trouvé des mécomptes. Sa voûte de 60 mètres de haut (celle de Notre-Dame en a 32, celle d'Amiens 48) s'écroula au bout de quinze ans. L'artiste, possédé par ses calculs, avait trop présumé de la docilité de la matière ; la matière se révolta. A force de science, on se heurtait aux mêmes échecs qu'avait essuyés l'enfance de l'art. Il fallut tout reprendre, redoubler les piliers, multiplier les jambes de force. Ce qui reste n'est plus que la ruine d'un grand rêve. Mais comment ne pas adorer, même ainsi humilié, le périlleux chef-d'œuvre ? La France serait-elle elle-même si, pour l'amour d'une formule, elle ne violait parfois les limites du possible, si elle ne cherchait sans mesure, fût-ce au risque de s'y briser, l'au-delà de l'audace, l'aventure, la folie de l'héroïsme et de la beauté ?

V

RAYONNEMENT DE L'ART FRANÇAIS J'ai tenu à ne pas interrompre la grandeur de ce magnifique développement historique. Il nous reste maintenant à assister à ce spectacle passionnant : la conquête du monde par l'art français. Français, nous l'avons vu, au sens étroit du mot, comme un produit original de la pure Ile-de-France, cet art n'allait pas tarder à rayonner en moins d'un siècle jusqu'aux extrémités du royaume et à y faire régner une même pensée, la première expression visible de son unité qui eût apparu depuis les temps de la Gaule romaine. Si la France, telle que nous la nommons aujourd'hui, est devenue française, qui peut dire dans quelle mesure la politique de nos rois ne fut pas servie par ce double instrument de prépondérance et d'empire : le prestige d'une langue littéraire admirable et la monarchie d'une formule d'art économique et supérieure ?

Aussi le tableau de la France gothique est-il exactement inverse du tableau présenté par la France romane. Celle-ci offre un grand unisson d'écoles provinciales, de voix égales en importance, dont aucune ne domine et ne couvre les autres ; l'art gothique, au contraire, part d'un centre bien défini. Une voix d'abord indistincte peu à peu s'affermit, s'étend et finit par éteindre toutes les voix rivales. Elle



INTÉRIEUR DE LA CATHÉDRALE SAINT-ÉTIENNE, A TOULOUSE (XIIIe-XIVe siècles).

les oblige l'une après l'autre à se joindre à son chant. Il n'est donc pas question d'originalités locales, comme celles qui composent la multiple richesse de la famille romane. Le pays charmé tend les bras à une beauté souveraine. Il se soumet à la loi de l'intelligence et de l'amour. A peine trouve-t-on quelques nuances particulières qui permettent de reconnaître des physionomies régionales. Il reste un petit nombre de goûts et d'habitudes qui empêchent l'uniformité et la monotonie; il n'y a plus d'école ni de méthodes distinctes de l'école et des méthodes françaises.

CHAMPAGNE. BOURGOGNE. ANJOU La Champagne, par exemple, conserve le gracieux usage d'une galerie de circulation, sorte de chemin de ronde faisant le tour de l'église et traversant les embrasures des chapelles au niveau de l'appui des fenêtres basses : charmante disposition que l'on remarque à Reims, et dont Jean Langlois a tiré un motif délicieux à Saint-Urbain de Troyes. Ce chemin, dans cette dernière église, se poursuit même à l'extérieur et passe à travers les contreforts, qui se fendent pour lui donner passage comme le chas d'une aiguille : et ce jour imprévu, ce filet de lumière qui se glisse dans le contrefort est d'une inexprimable grâce. La Bourgogne adopte souvent ce même chemin de ronde et conserve fréquemment l'usage d'une flèche centrale. A la façade encadrée de tours, il lui arrive de préférer une façade carrée, portée sur des arcades et magnifiquement décorée de galeries aveugles, comme à Notre-Dame de Dijon; elle a la passion des beaux porches oratoires, que surmonte souvent, par une variante ingénieuse du fronton antique, le beau pignon aigu de Vézelay et de Saint-Père.

On a vu que l'Anjou avait été conquis de bonne heure par la coupole du Périgord, qui apparaît à Fontevrault dès le milieu du douzième siècle. A la même époque, la croisée d'ogives, venue du Nord, abordait sur la Loire. L'Anjou ne choisit pas entre ces formules rivales : il les combine ensemble, et de leur combinaison fait la coupole nervée, la *voûte domicale*. L'église de Saint-Serge d'Angers est le type le plus exquis de cette architecture spéciale, que l'on a appelée le style Plantagenet. Cet art charmant, un peu hybride, est la seule variante importante que présente le style gothique. Grâce à ce système, cette école timide réussit à voûter des nefs d'une grande portée, comme la nef imposante de Saint-Maurice d'Angers. La voûte domicale s'étend dans cette région jusqu'à Laval et à Poitiers. La cathédrale de cette ville reprend, dans ce style nouveau, le thème national de Notre-Dame-la-Grande : celui d'une nef centrale étayée par deux nefs presque égales. L'effet est surprenant. La cathédrale de Poitiers est peut-être entre toutes celle qui donne la plus forte impression d'espace, de hauteur et de clarté sereine. Aussi

le gothique angevin est-il celui dont l'influence s'est fait sentir le plus loin ; c'est celui qui, avec les moyens les plus pauvres, permettait les plus grands effets. L'église de Saint-François d'Assise n'est qu'une copie de la cathédrale d'Angers. Le type à trois nefs de Saint-Pierre de Poitiers a été imité à San Fortunato de Todi et à la cathédrale de Pérouse. Il a été vulgarisé par toute l'école franciscaine. Mais c'est surtout dans l'Europe septentrionale, en Flandre et en Allemagne, que ce type à bon marché est devenu populaire : ce genre d'églises à trois nefs égales, le plus souvent de briques, et qui se répète à satiété dans toute l'Allemagne, ce genre de *Hallenkirchen*, comme on les appelle là-bas, n'est qu'une imitation d'un modèle angevin.

AUVERGNE. LANGUEDOC

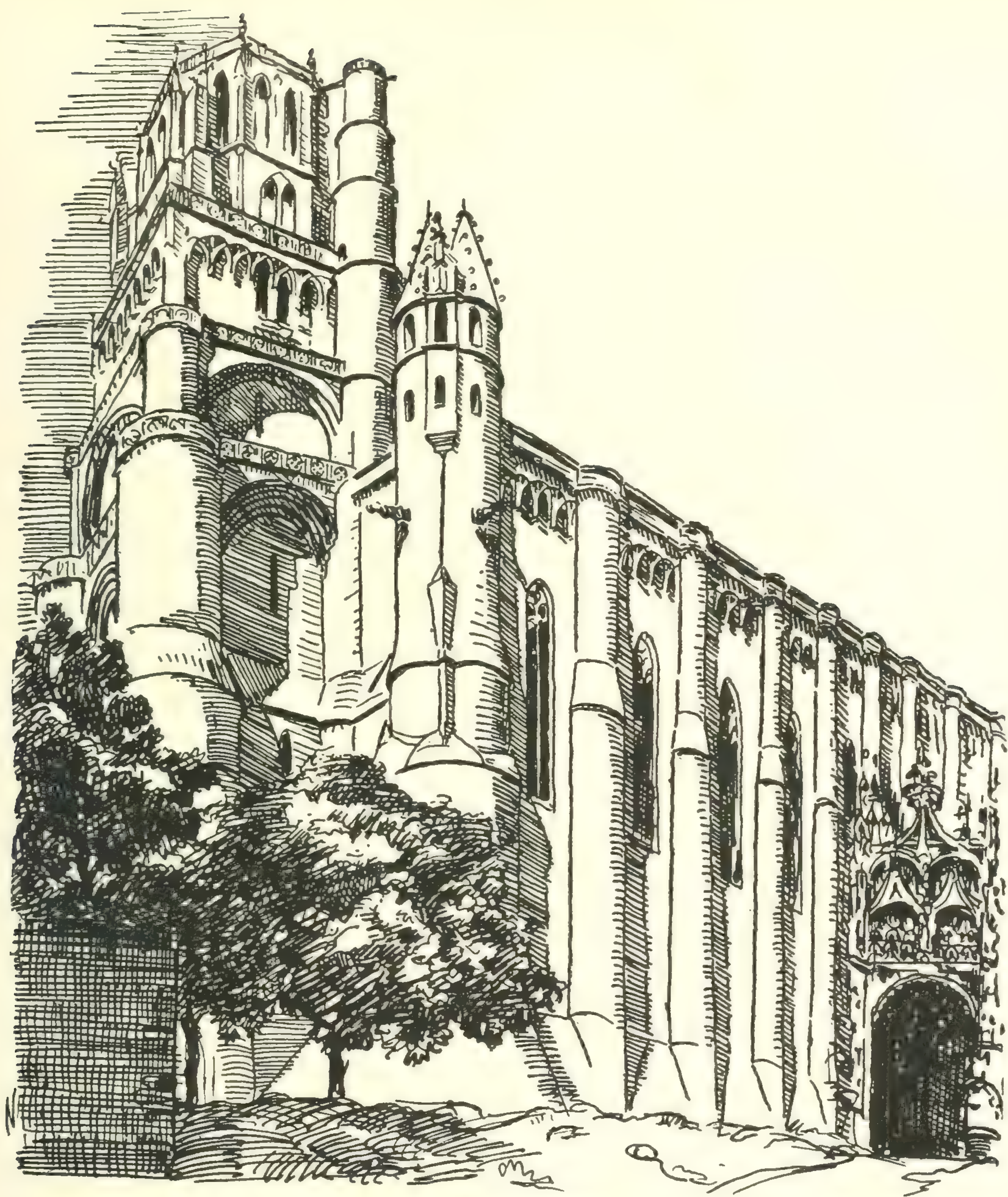
Le Midi opposa au contraire au style français la force d'inertie d'une résistance passive. Ces terres d'expression romane ne voulurent point de l'art gothique : cet art est si bien de langue d'oïl, qu'il ne pouvait s'acclimater partout où sonnait la langue d'oc. La Provence, au treizième siècle, n'a pas un monument gothique. Quant au réduit central, au donjon auvergnat, il fallut l'investir, en faire le siège en règle : encore demeura-t-il réfractaire jusqu'au bout. L'art français parvenait en 1202 jusqu'à Lyon, mais sans pouvoir aller plus loin : barré à la descente du Rhône, il se met à le remonter jusqu'à Genève et à Lausanne. A l'Ouest, il arrivait d'un bond jusqu'à Bayonne (1233), revenait à Bordeaux (1251) ; l'Auvergne résistait encore dans cette tenaille. La Bretagne, qui n'a presque pas eu d'art roman, avait des monuments gothiques (cathédrale de Quimper, 1239), comme ces villages qui sautent de la chandelle à l'électricité sans passer par le pétrole et le gaz ; il y avait des églises gothiques en Italie et en Espagne, que l'Auvergne se défendait encore. Elle fut moins soumise que traversée par un de ces maîtres voyageurs dont la carrière a quelque chose d'un *raid* monumental : maître Pierre Deschamps, qui construisit successivement sur un plan identique les trois cathédrales de Clermont (1248), de Limoges (1273) et de Narbonne (1272). L'art gothique apparaît dans ce pays rebelle presque dans son rôle officiel, comme une manifestation du gouvernement central et de la règle française.

Le Languedoc l'avait subie plus tôt, comme une conséquence politique de la lutte contre les Albigeois. La magnifique nef de la cathédrale de Toulouse date de 1211, le chœur de Béziers de 1215. Mais ce gothique languedocien conserve son style indépendant et comme une allure d'hérésie. Il n'accepte pas sans discussion cette langue étrangère et ne la parle qu'en grondant. Il y fait sentir vigoureu-

sement le génie du terroir. Il n'a jamais consenti à admettre l'arc-boutant. Ses énormes vaisseaux, d'une grandiose ampleur, reposent sur d'épais contreforts intérieurs, assez saillants (mais *en dedans*) pour servir de murs de séparation aux chapelles, dont il aime, comme à Moissac, à superposer deux étages. Pas une colonne, pas une pile ne diminue ce vide oratoire et majestueux. Aux combles pluvieux de l'Ile-de-France, le Midi substitue les terrasses des pays de soleil. A la rouge Sainte-Cécile d'Albi (1282) et même à l'admirable Saint-Nazaire de Carcassonne (1310), il donne une silhouette militaire, un air renfermé de forteresses, qui n'empruntent les armes du Nord que pour mieux le combattre. Ainsi la carte gothique de la France, au début du quatorzième siècle, dessine les résistances, les particularismes, l'attitude que les diverses provinces vont prendre naturellement pendant la grande crise de la guerre de Cent ans.

ÉTRANGER : ANGLETERRE, ESPAGNE, ITALIE. ROLE DE CITEAUX Il devait arriver que l'étranger accueillerait l'art français avec plus d'empressement que certaines parties de la France. L'Angleterre, alors toute normande, l'a connu dès le douzième siècle : elle avait des voûtes d'ogives à la cathédrale de Durham presque aussitôt que Saint-Denis. La cathédrale de Canterbury était reconstruite trente ans plus tard par le Bourguignon Guillaume de Sens. Celle de Salisbury reproduit le porche de Saint-Nicaise de Reims, et l'abbatiale de Westminster le plan de Notre-Dame. A l'autre extrémité de l'Europe, la péninsule des Espagnes se convertissait de bonne heure ; non seulement la Catalogne, les églises gothiques de Barcelone et de Manrèse, imitent de leur mieux la métropole de Narbonne ; mais en Castille, la cathédrale de Léon (1275) reproduit les porches latéraux de Chartres, tandis que Burgos copie Bourges et que Tolède, autre reflet du même modèle, est construite par un maître Pierre, qui est peut-être Pierre de Corbie.

Parmi les agents de diffusion du gothique, il faut faire une place à part aux ordres religieux. Que n'a-t-on pas dit sur l'obstruction que l'église régulière aurait faite à cet art soi-disant séculier? La vérité est que certains ordres, comme les ordres mendiants, adoptèrent aussitôt ce style expéditif et populaire. On vient de voir que l'église d'Assise est une église angevine. Les dominicains avaient créé, aux Jacobins de Paris, un type simple et élégant d'églises à deux nefs, qu'ils transportèrent dans leurs couvents d'Agen, de Toulouse et de Constance. Mais ils avaient été précédés dans cette voie par l'ordre de Saint-Bernard. Les moines blancs de Cîteaux firent pour l'art gothique ce que les moines noirs de

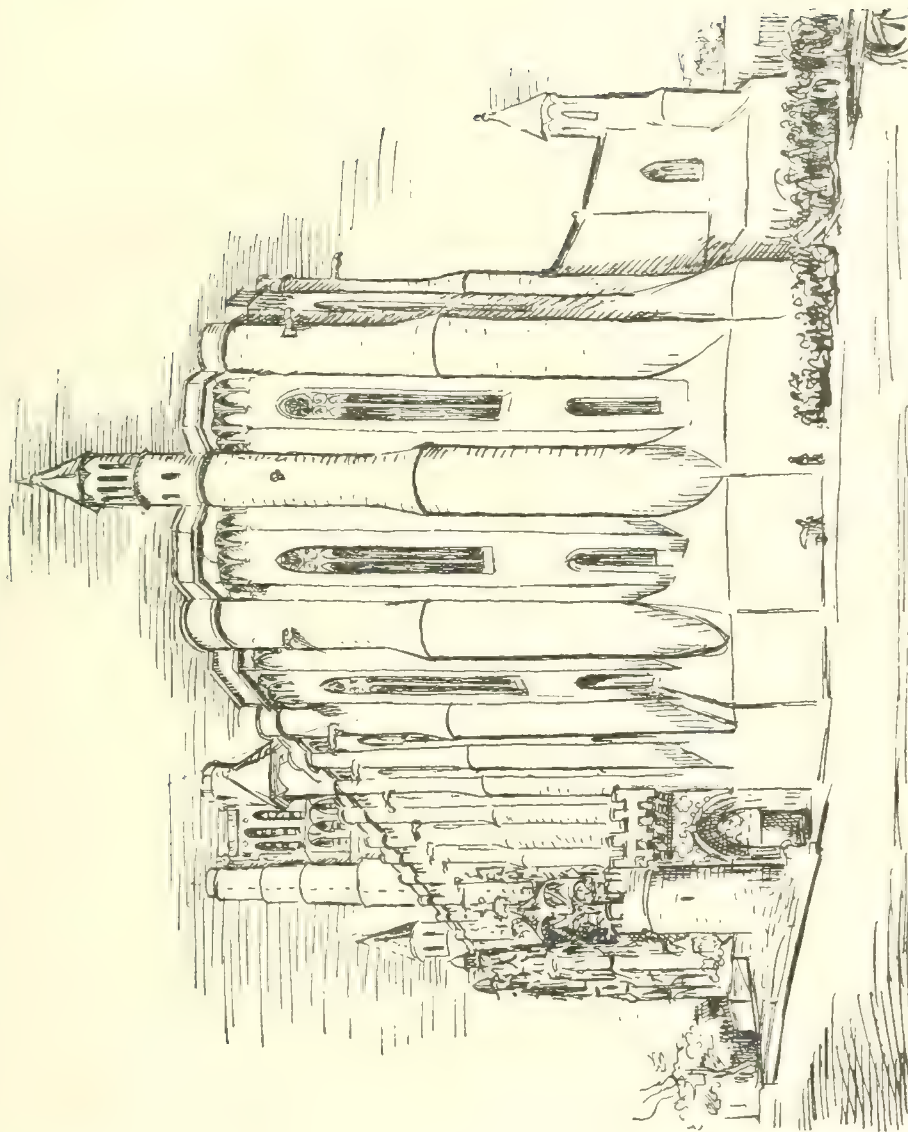


SAINTE-CÉCILE D'ALBI.

Cluny avaient fait pour l'art roman. Ils en furent les apôtres et les missionnaires. Leurs abbayes de Fossanova, de Casamari, de San Galgano, se construisent en style français de 1200 à 1220, et la dernière fournit les trois premiers maîtres d'œuvres de la cathédrale de Sienne. L'Espagne, le Portugal se couvrent de maisons cisterciennes comme celles d'Alcabaça et de Las Huelgas, qui essaiment à leur tour jusqu'à l'île de Madère ; il y en avait en Hongrie, où Vilard de Honnecourt en a construit plus d'une, en Danemark où l'abbaye cistercienne de Soroë est française, et où la cathédrale de Roskilde est fille de celle d'Arras. En Suède, Étienne de Bonneuil construit celle d'Upsal (1287) sur le modèle de Notre-Dame, et en Bohême Mathieu d'Arras la cathédrale de Prague (1342). La Pologne, dès le douzième siècle, a des voûtes bourguignonnes à Sulejow et à Wouczock. L'Orient des croisades, les royaumes de Rhodes et de Chypre sont, jusqu'au seizième siècle, des colonies françaises : la cathédrale de Nicosie rappelle Paris et Mantes, et celle de Famagouste ressemble à Saint-Urbain de Troyes. Loin du pays natal, les croisés voulaient s'agenouiller dans une église qui leur rendît l'image de la patrie. Ainsi, de son art national, la France était en train de faire un art universel. Ses idées font le tour du monde, dépassent les bornes de l'ancien Empire, celles mêmes de la chrétienté : où ne trouve-t-on pas l'étincelle française ? En 1253, Guillaume de Ruysbroeck, envoyé de saint Louis auprès du Grand Mogol, rencontrait à sa cour un architecte picard, du nom de Pierre Bourchier.

L'ART FRANÇAIS EN ALLEMAGNE Mais de tous les pays, le plus avide, le plus amoureux de nos leçons, c'était sans contredit le monde germanique. Cette Allemagne, qui s'est crue la mère de l'art gothique, n'est là qu'un reflet de la France. On se rappelle l'abbé de Wimpfen appelant un maître de Paris pour relever son église « dans le style français ». On sait où l'Allemagne a pris le type poitevin des églises à trois nefs égales, dont elle a fait pendant des siècles un insipide abus. Mais il y a certaines églises qui ont été pour elle une véritable école : celles du Nord, de la vallée de l'Aisne, de la Champagne et de la Picardie, celles qui ont le plus souffert pendant la dernière guerre de son ingratitude, comme si elle avait pu, par la destruction de ses modèles, effacer la preuve de ses larcins !

Il est impossible de citer des centaines de monuments. Quelques exemples suffiront. L'église de Xanten et Notre-Dame de Trèves présentent toutes deux un chœur tréflé, qui est un emprunt manifeste à l'exquis chef-d'œuvre de Braisne, non loin de Fismes, une des perles de l'art champenois. Soissons se retrouve à Lubeck, à Stralsund, à Rostock. Laon surtout a été pour toute l'Alle-



CHEVET DE SAINTE-CÉCILE D'ALBI.

magne une mine, un inépuisable dictionnaire de formes : la façade de Laon est celle d'Halberstadt, la nef celle de Limbourg et de Notre-Dame de Magdebourg ; ses merveilleuses tours, et jusqu'à ses bœufs mugissants, se répètent à Naumbourg, à Bamberg.

Qui ne connaît la gloire d'Erwin de Steinbach, le légendaire auteur de la cathédrale de Strasbourg ? En fait, on ignore tout de ce personnage, excepté son prénom, peut-être moins allemand qu'on ne pense, et cette circonstance qu'il fit en 1316 la chapelle de la Vierge. Mais la cathédrale tout entière (hormis la tour du quinzième siècle) était achevée alors, et l'Alsace y a montré l'intérêt passionné qu'elle portait aux choses de la France. La belle façade du Midi et l'admirable pilier des Anges, qui datent de 1240, s'inspirent de la rose et du porche nord de Chartres, qui venait de s'élever dix ans auparavant. Mais la nef reproduit celle du Saint-Denis de Pierre de Montereau, et la façade, commencée en 1277, imite toute l'ordonnance de celle du transept de Jean de Chelles. La cathédrale de Strasbourg, c'est le vaisseau de Saint-Denis auquel on aurait appliqué la façade latérale de Notre-Dame ! Tant ce monument suit de près les dernières nouveautés et le goût de Paris. Quant à la cathédrale de Metz et à celle de Cologne, tout le monde sait aujourd'hui qu'elles reproduisent le plan de Notre-Dame d'Amiens. Ainsi la France au treizième siècle, comme plus tard au temps de la gloire de Versailles, était la terre classique qui avait le privilège de penser pour le monde et l'honneur de donner une forme à l'idée de civilisation.

VI

LES CATHÉDRALES ET LE PAYSAGE Mais revenons en France. Si beau qu'il soit de rencontrer au loin une figure de Chartres ou de Notre-Dame, c'est chez nous qu'il est le plus doux de voir ces vierges de la patrie. Leurs formes sont profondément mêlées au paysage. Elles s'harmonisent merveilleusement à ce ciel fin de l'Ile-de-France, traversé de nuées légères, qui les voile d'ombres fuyantes ou les caresse d'un tendre rayon, et profile leurs masses grisâtres tantôt sur un fond de brumes d'orage, tantôt les détache en clarté blonde sur un bleu souriant.

Il faut les voir baignées dans les villes qui les ont faites et qui les portent encore sur la mer de leurs toits comme de grands vaisseaux de songes. Elles sont les monuments de la cité ; les hommes d'autrefois ne les isolaient pas



LA CHUTE DES ÉTOILES, Fragment de l'Apocalypse d'Angers
(Tapisserie de Jean de Bruges et Nicolas Bataille, 1375). — Aquarelle de RENÉ PIOT.

au milieu de grandes places cérémonieuses et vides ; leurs maisons les enveloppaient de leur foule familière. On aimait à apercevoir brusquement, au détour d'un dédale de ruelles, un coin de la cathédrale, un bout de chevet enchevêtré au milieu des arbres, les pinacles des arcs-boutants tissant leur broderie parmi les pignons à pentes raides, l'aiguille d'une flèche filant soudain vers les nuages, ou, au bout d'un parvis étroit, un portail précieux encadré de vieux saints bienveillants. On entrevoyait de partout, à demi cachée et toujours présente, la merveille à la fois immense et délicate ; le hasard de la promenade la morcelait en autant d'aspects que le carillon de ses clochers égrenait de notes sur la ville. Mais c'est de la campagne qu'elle est surtout belle à contempler, montrant sa fine stature au-dessus des molles ondulations des collines, vivant avec les heures de la vie de la terre, des nuages, du ciel. Qui n'a pas vu Amiens des terrasses de Bertangles ou au bout de la vallée de l'Ancre, quand on vient de Moreuil ; qui n'a pas vu Beauvais au milieu de son vaste amphithéâtre de plateaux, Reims des hauteurs de sa montagne, par la route d'Épernay, Senlis dans le cirque de ses bois, Chartres sur l'immense piédestal de ses plaines fécondes, ne se rend pas compte de leur importance : il ne sait pas la place qu'elles occupent sous le soleil. Qui les retrancherait, défigurerait la France.

Chose remarquable ! Il y a eu en France beaucoup de changements du goût, des accès de vandalisme et des révolutions ; on n'a jamais ouï dire qu'on ait détruit une cathédrale. Toutes sont venues à nous, telles que les siècles les ont faites. Chaque jour ajoute à leur beauté une forme, un souvenir, une chapelle, un tombeau, l'or d'un lichen ou d'une mousse ; chaque génération qui passe y laisse un peu de son amour. En arrivant dans un pays, c'est la première chose qui frappe ; elles dominent le paysage, elles en sont le centre. Nos villes modernes elles-mêmes, démesurées, tentaculaires, n'ont rien changé à leurs proportions gigantesques ; le phénomène n'a rien perdu de sa grandeur. La cathédrale est un des traits immortels de la France. Peuple léger, dit-on, peuple sceptique et railleur ! Elle répond pour nous : « Peuple de foi et de raison, peuple de grand labeur et peuple de grand amour, — peuple de la croisade et de la cathédrale. »



CHAPITRE V

LA SCULPTURE DU MOYEN AGE

I. La Renaissance du douzième siècle. — II. L'école de Toulouse. Les cloîtres et les tympans. Moissac. La Bourgogne : Cluny, Vézelay. — III. Saint-Denis et le problème du style monumental. Origines de la statue-colonne. Le portail royal de Chartres. Rayonnement de la formule française. La sculpture provençale. — IV. Suite de la sculpture dans le Nord. Les grands portails du treizième siècle. Chartres, Amiens. Les programmes, l'iconographie. Les saints et les madones. — V. L'école de Paris. Reims, Bourges, Rouen, Auxerre. — VI. Les arts mineurs. Orfèvres et ivoiriers.

I



ERS la fin de l'Empire romain, il se passe un fait singulier : la sculpture disparaît du domaine des arts. On ne connaît plus qu'une espèce de dentelle sur pierre, une gravure ornementale, une découpure d'arabesques, de méandres posés à plat, une damasquinure, une guipure blanche sur fond noir. C'est une forme caractéristique de la vague d'orientalisme qui inonde le monde à cette époque, un effet de l'invasion morale qui submerge l'ancien Empire, avec les religions et les cultes d'Asie. Pendant cinq à six siècles, il y a une éclipse totale de la sculpture.

Or, on assiste, précisément dans le courant du onzième siècle, à un phénomène remarquable : la France réinvente le relief. Le fait est contemporain de la création de l'architecture, et des grands pèlerinages qui en sont une des causes. Au milieu d'un des ravins les plus âpres du Plateau Central, s'élève la vaste église d'une abbaye romane où la piété de ces âges avait accumulé de miraculeux trésors : c'est l'abbaye

de Sainte-Foy de Conques. On y venait vénérer les reliques de la sainte, enfermées dans son image qui s'y voit encore. Cette image est célèbre : tout le monde l'a vue en 1900, mais c'est là-bas qu'il faut avoir contemplé cette fille sauvage de la sauvage Auvergne. C'est moins une statue qu'une idole, un billot de bois habillé de feuilles d'or battu, imitant grossièrement une apparence humaine ; une espèce de bonnet d'or coiffe sa tête en forme d'œuf, aux yeux stupides d'émail blanc ; elle a pour bras des ailerons qui se terminent en forme de peignes. De gros pieds chaussés d'escarboucles sortent de sa robe d'or, ruisselante de pierreries ; car, ne pouvant la faire belle, l'artiste l'a faite riche. Le dos de la statue s'ouvrait et servait d'armoire aux reliques.

C'est ce curieux fétiche, ou bien un modèle tout semblable, que vit dans les premières années du onzième siècle un clerc angevin, nommé Bernard, accompagné de Bernier, écolâtre de Chartres. La première fois que nos pèlerins aperçurent, à Aurillac, un simulacre de cette espèce, celui qu'on appelait la « majesté » de Saint-Géraud (c'est le nom qu'on donnait à ce genre de reliquaires), ils en sont tout scandalisés. Bernard ne peut retenir un sarcasme, la pitié de l'homme supérieur en présence d'une coutume barbare. Il se tourne vers son compagnon : « Qu'en dis-tu ? Que ferait-on de plus pour Mars, pour Jupiter ? » Il fut toutefois plus prudent avec la « majesté » de Sainte-Foy. La sainte était vindicative et ne plaisantait pas avec les incrédules. Les prodiges dont il fut témoin achevèrent sa conversion. Et il revint à Chartres, proclamant la vertu de l'image de Conques.

On avait donc recommencé, vers le milieu du dixième siècle, dans une partie de la France, à faire des images taillées (la plus ancienne que nous connaissions est la Vierge de Clermont, signalée dans un inventaire de 970), et cette nouveauté paraissait sacrilège. « Chacun sait, en effet, que dans la vraie religion, c'est une folie et un péché de former une image soit de pierre, soit de bois, soit de bronze, à l'exception du crucifix. Que, pour aider le prêtre à l'autel, cette image soit pieusement façonnée ou fondue, c'est un usage que l'Église tolère. Quant à la mémoire des saints, elle ne doit être représentée aux regards des fidèles que par l'écriture dans les livres, ou par des images sans corps, que le peintre retrace avec des couleurs sur un mur. » Telle était du moins la coutume : on l'avait prise pour une règle, et on n'avait pas tardé à lui trouver de bonnes raisons.

Cent ans peut-être après cette scène, si le clerc Bernard était revenu dans l'église de Conques, il y aurait vu au portail le grand bas-relief du *Jugement dernier*, que nous y admirons encore, et qui présente, non plus une seule figure, mais le Christ dans sa gloire, les anges, les patriarches, les apôtres, les prophètes, les élus, les



CHRIST DU TYMPAN DE MOISSAC.

damnés ; il en aurait vu de semblables à Moissac, à Beaulieu, à Cahors, à Vézelay, à Autun, dans vingt endroits de la France, les pierres s'animer et, sur les chapiteaux des cloîtres, les piliers qui soutiennent les portes, apparaître le gonflement d'une vie fabuleuse et étrange. Les scènes terribles de la fin des temps, les visions redoutables de la menaçante éternité, les vies des Pères du désert, les images repoussantes



LA PENTECÔTE, TYMPAN DE VÉZELAY.

des vices, les tortures des avares et des luxurieux, toute une imagerie grandiose sort de la pierre frémissante. En même temps, une imagination ardente multiplie sans mesure aux corniches, aux voussures, partout où une surface s'offre à un ornement, une création fantastique, une faune monstrueuse de griffons, de chimères, des enchevêtrements de bêtes qui s'écroulent et s'entre-dévorent, des colonnes faites, comme celle de l'abbaye de Coulombs (aujourd'hui conservée au Louvre), de quatre colonnettes tordues ensemble comme une corde, et entre lesquelles des

pygmées furieux grimpent et se battent, ou encore des pilastres comme celui de Moissac, composés de lions dont les corps s'entre-croisent et forment des étages de losanges, ou bien, comme celui de Souillac, d'une sorte d'avalanche ou de trombe perpendiculaire, d'une pluie de monstres précipités. Jamais on n'avait vu au monde un tel délire sculptural, une telle frénésie de création plastique, une fièvre à la fois dramatique et décorative qui n'a d'égale que l'espèce d'éruption architecturale de la France romane. La sculpture française était née, et elle prodiguait les premiers de ses chefs-d'œuvre. Et une voix véhémente, celle d'un autre Bernard, une voix qui s'entendait alors de toute l'Europe et allait la lancer à la seconde croisade, devant les excès de cette orgie d'images, jetait sa fameuse apostrophe : « Que viennent faire dans la demeure des moines ces monstres ridicules ? Qu'est-ce que cette beauté qui n'est pas la beauté, ou plutôt cette belle laideur ? Qu'est-ce que ces singeries et que ces turpitudes, ces lions, ces centaures, ces mélanges de l'homme et de la bête ? Qu'est-ce que ces léopards tigrés, ces batailles, ces chasses ? Voici une tête à plusieurs corps, là un seul corps pour plusieurs têtes. Voilà un cheval à queue de serpent, et plus loin un poisson à tête de cheval... Au nom du ciel ! Si l'on ne rougit pas de ces sottises, qu'on regarde du moins à ce qu'elles coûtent ! »

Ainsi, en une centaine d'années, du début du onzième siècle aux premières années du douzième, la sculpture avait passé de ses premiers balbutiements à une floraison incroyable. Les tympans de Moissac, de Vézelay, de Beaulieu, de Cahors, sont au nombre des créations les plus extraordinaires du génie de la France. On a cherché un lien entre les premières œuvres, telles que la *Sainte Foy*, et les œuvres suivantes, comme entre les *xôana*, les vieilles idoles de bois de la Grèce primitive, et les chefs-d'œuvre de Phidias : ce lien n'existe pas. Nul rapport entre un reliquaire et la sculpture monumentale. La tradition des Vierges en bois, des « majestés » comme celle de Conques, ne s'est pas développée. C'est un type tout local, qui n'est guère sorti du centre de la France, où il n'a pas tardé d'ailleurs à disparaître. En réalité, la renaissance subite de la sculpture s'est produite, ainsi qu'il était naturel, en même temps que celle de l'architecture : ce sont deux faits simultanés et dérivant l'un de l'autre. Ils éclatent à la fois avec une force surprenante, dans l'espace d'une génération. Et puis, ils suivent ensemble les transformations précédemment décrites dans l'histoire de l'architecture. C'est ce double spectacle — la renaissance romane, suivie de la renaissance gothique, que ce chapitre va brièvement retracer.

II

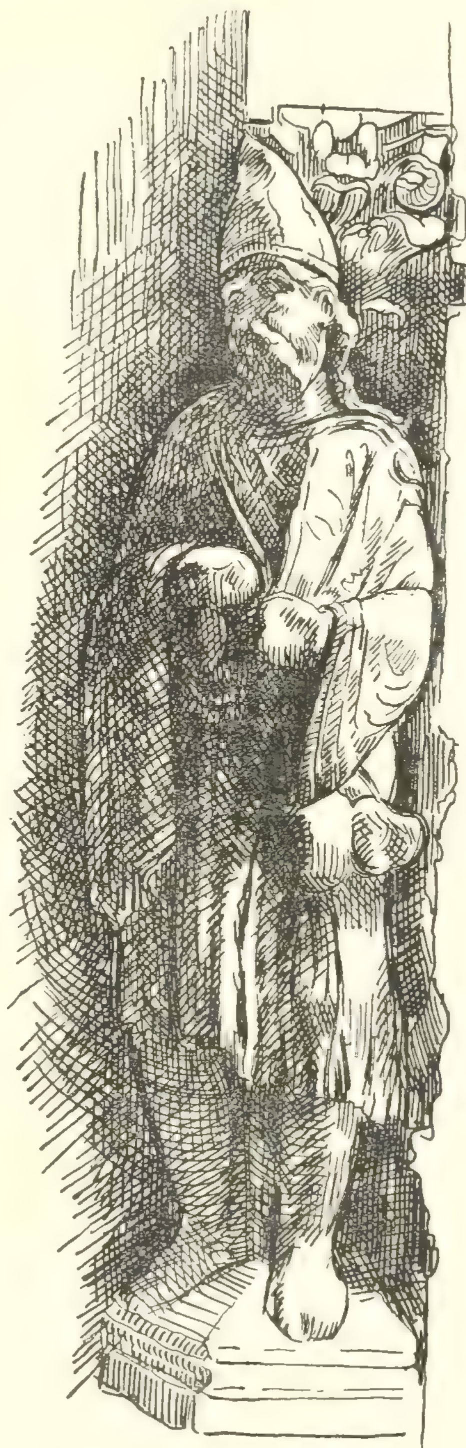
LE MILIEU TOULOUSAIN On a soutenu que c'est en Auvergne qu'il faut chercher les plus anciennes de nos sculptures romanes. C'est là, dit-on, que la Gaule s'était conservée la plus pure. En réalité, rien ne prouve la précocité artistique de ce pays. Ses sculpteurs travaillaient un granit opiniâtre ; leurs œuvres sont rudes et grossières, ce qui ne veut pas dire qu'elles soient primitives. La Provence, la Bourgogne, invoquent des titres d'aînesse qui ne valent pas mieux que ceux de l'Auvergne.

En fait, la première œuvre datée de la sculpture romane est une œuvre toulousaine. C'est la figure de l'abbé Durand, que son successeur l'abbé Anquetil fit sculpter en l'an 1100 sur une pile du cloître de Moissac, dont les autres présentent les figures des apôtres.

Il ne faut pas s'en étonner. Moissac, en effet, c'est Toulouse. Et Toulouse, sur sa belle Garonne, au carrefour des routes d'Aquitaine, d'Espagne, d'Italie, assise entre ses deux mers, sans cesse en relations avec la Navarre, la Catalogne, touchant par là au monde mauresque et par Narbonne au monde syrien, cette ville voluptueuse, étendue dans ses riches plaines, au sortir des glaces des Pyrénées et des rocheuses Cévennes, l'antique métropole wisigothe, si grande sous ses comtes, avec son Capitole, maîtresse du droit romain, des mœurs amoureuses et faciles, jouait dans le Midi le rôle d'une capitale, et l'était beaucoup plus que Tolède ou Paris. Nulle part en Europe, à l'aurore du douzième siècle, la civilisation n'était plus avancée. Là vivait et régnait en joie une véritable cour, où les seigneurs, bien différents des rudes barons de France, ne rougissaient pas de rimer pour le plaisir des femmes, et de résoudre en vers subtils des problèmes compliqués de casuistique amoureuse ; ces poètes, Jaufre Rudel, Eble de Ventadour, faisaient école et portaient bien loin en Provence, en Sicile la gloire des troubadours. Ce qu'ils inventaient, en effet, sous le nom de courtoisie, ce n'était rien moins qu'une forme nouvelle de l'amour, la divinisation de la femme, cet adoucissement des mœurs qui est la condition de la vie de société. Toulouse avait donné des reines à la France. Il faut lire dans Raoul le Glabre le scandale du Nord quand le Midi envahit Paris à la suite de la reine Constance, femme de Robert le Pieux : des armes, des chevaux négligés, des joues rasées, des cheveux flottants, habits libres, lascifs, bottines

élégantes, des manières aisées, ouvertes qui, pour ces hommes sévères, sentaient moins le soldat que le baladin, l'histrion. Aux yeux du chroniqueur, c'est une corruption inouïe qui pénétrait en France avec cette race efféminée. Tout ce Languedoc, en effet, avait mûri à son soleil plus vite que nos brumeuses contrées de langue d'oïl ; moins troublé dans son histoire, à l'écart de la terreur normande qui fut le cauchemar de la France pendant trois siècles, les idées, sur ce sol imprégné de latinité, avaient acquis plus tôt qu'ailleurs un degré remarquable de souplesse et de raffinement. La morale, dans ce milieu aéré, commerçant, était singulièrement plus libre que dans notre France militaire, toujours en armes et en défense. Toulouse, au milieu de ses juifs, de ses poètes, de ses marchands, non loin de Cahors, alors la grande banque d'Europe, prolongeait sous ses comtes, à l'abri de ses Pyrénées, le songe d'or de la paix romaine ; son peuple bariolé, subtil, lui avait enseigné une vertu bien rare alors, la tolérance, vertu horrible, mère d'une chose diabolique, l'hérésie. Il y avait déjà dans ce brillant Midi toutes les causes de cette liberté que le Nord devait écraser dans un duel à mort, le principe de cette guerre de races qui devait, un siècle plus tard, exterminer les Albigeois.

Que ce monde fastueux, sensuel, ait rompu le premier avec le préjugé qui interdisait la sculpture ; que ce peuple



STATUE DE PROPHÈTE (Arles).

doué pour les arts, épris de formes nettes, sensibles, fût créé exprès pour retrouver ce magnifique langage, cela n'est pas fait pour surprendre. Il y avait à parier que le relief s'imposerait d'abord à une race comme celle-là, fille du soleil, race sèche, intelligente, ennemie du vague des idées, aimant le drame, la saillie, les réalisations précises. Il y avait à parier que la sculpture serait méridionale, ou qu'elle ne serait pas. Par malheur, toute cette histoire, dont les monuments se trouvaient intacts il y a un siècle, n'est plus lisible aujourd'hui qu'à travers des ruines. Elle n'a jamais été écrite. Ce n'est pas dans un abrégé que l'on peut se flatter de combler cette lacune. Essayons toutefois de rapprocher ces débris et de recomposer le sens du texte mutilé.

Le musée de Toulouse On admire à Toulouse, entre autres beautés incomparables, un musée qui n'est pas le plus riche, mais qu'on peut appeler le plus précieux de France. C'est peut-être le seul de nos musées de province où l'on éprouve la sensation qui rend délicieux les musées des petites villes d'Italie. Comme à Sienne, à Pérouse, à l'Académie de Florence, sont recueillies les œuvres charmantes des petits maîtres du pays, ainsi on respire là le parfum des ruines. Ce musée des Augustins de Toulouse n'est qu'un vieux cloître rempli des débris d'autres cloîtres. Il y a sous ses arceaux du soleil et de l'ombre, silence, solitude, poésie ; on y voit de la verdure qui encadre des pierres antiques. Un homme pieux, Charles Dumège, a réuni là les restes de la Toulouse des comtes et de Clémence Isaure, les chapiteaux du cloître de la cathédrale Saint-Étienne, le Campo-Santo d'Aquitaine, ceux du cloître de la Daurade qui ne le cédait pas en richesse, et des débris épars de couvents et d'églises vendus comme biens nationaux. Ce mélange des temps, ces vieux murs et ces jeunes arbres, rendent un peu l'impression de ce que fut sous le premier Empire ce musée des Monuments français, où le zèle d'Alexandre Lenoir avait entassé les épaves des édifices détruits par la Révolution, et où le jeune Michelet, saisi par le démon du passé, parmi les décombres de l'histoire, rêvait, remontait le cours des âges.

Joignez à ce peu de fragments les sculptures demeurées en place à Saint-Sernin, les quatre cents chapiteaux des nefs, des tribunes, des portails ; ajoutez à ce double ensemble le cloître et le porche de Moissac, exactement contemporains et sortis des mêmes ateliers, enfin les débris subsistants de la sculpture de Souillac : voilà les monuments originaux de ce qui devait être la triomphante école de la sculpture française.



LAZARE DANS LE SEIN D'ABRAHAM (Portail de Moissac).

SAINT-SERNIN ET MOISSAC Les plus anciennes de ces œuvres sont la série de bas-reliefs encastrés dans le mur extérieur de la crypte de Saint-Sernin. Le chœur qui surmonte cette crypte fut consacré par Urbain II en 1096, mais la construction était en train depuis quinze ans. Ces bas-reliefs peuvent donc être antérieurs d'une dizaine d'années au portrait de l'abbé Durand. On pense qu'ils viennent d'un linteau de porte, peut-être de la porte des Innocents, où se voit, aujourd'hui, le tympan de l'Ascension.

Ces œuvres en un sens si étonnantes sont pourtant misérables. Les plus vieilles surtout, la figure du Christ bénissant et les quatre figures de chérubins et de séraphins qui l'encadrent, sont d'une pénurie de formes que le précieux du travail rend encore plus frappante. Ce sont des figures très basses de relief, savonneuses, taillées presque à plat dans une dalle, à l'imitation des ivoires byzantins de basse époque. Les attitudes sont figées et les masques stupides : nulle construction, point de front, pas de crâne, l'œil saillant, la paupière en monture de lunette, l'arête du nez sans épaisseur. Le Christ est glabre et adipeux ; le ventre tombe sur les genoux. Avec cela, sérieux évident, et même une certaine habileté d'outil : le détail des cheveux, les broderies du manteau, les perles de la mandorle, la calligraphie des draperies, tout ce style, jusqu'en ses recherches surannées, offre l'image de la décrépitude. Les quatre figures de jeunes gens portant la croix des silentiaires, qui décoraient, croit-on, les chambranles de la porte, sont d'un style déjà meilleur ; les têtes sont plus humaines et se rapprochent, avec leur casque d'ananas et leurs yeux perforés d'une ombre jouant la prunelle, de certains modèles gallo-romains.

Le trait remarquable de cette sculpture, c'est d'être une *application*, une dalle de marbre incrustée dans le parement, semblable à ces feuillets d'ivoire dont on faisait le revêtement des coffrets, et ne jouant encore aucun rôle constructif. C'est à cette école de marbriers toulousains qu'appartiennent les figures d'apôtres appliquées aux piles d'angle du cloître de Moissac et la stèle de l'abbé Durand, ensemble daté, on l'a vu, de l'année 1100. Même relief épaté, mêmes arcatures maigres, mêmes toges aux plis gravés en creux et imitant la feuille d'iris ; même traduction atone des figures des sarcophages. Il y a toutefois dans les têtes certaines recherches de caractère, des barbes frisées ou flottantes, des crânes chauves, des chevelures populaires qui rompent un peu la contrainte et l'emphase romaines ; le visage de l'abbé surtout, avec ses petits yeux bridés et son menton trop long sous sa bouche radoteuse, n'est pas sans une bonhomie ingénue qui fait plaisir comme une trouvaille au milieu de cette sénilité.

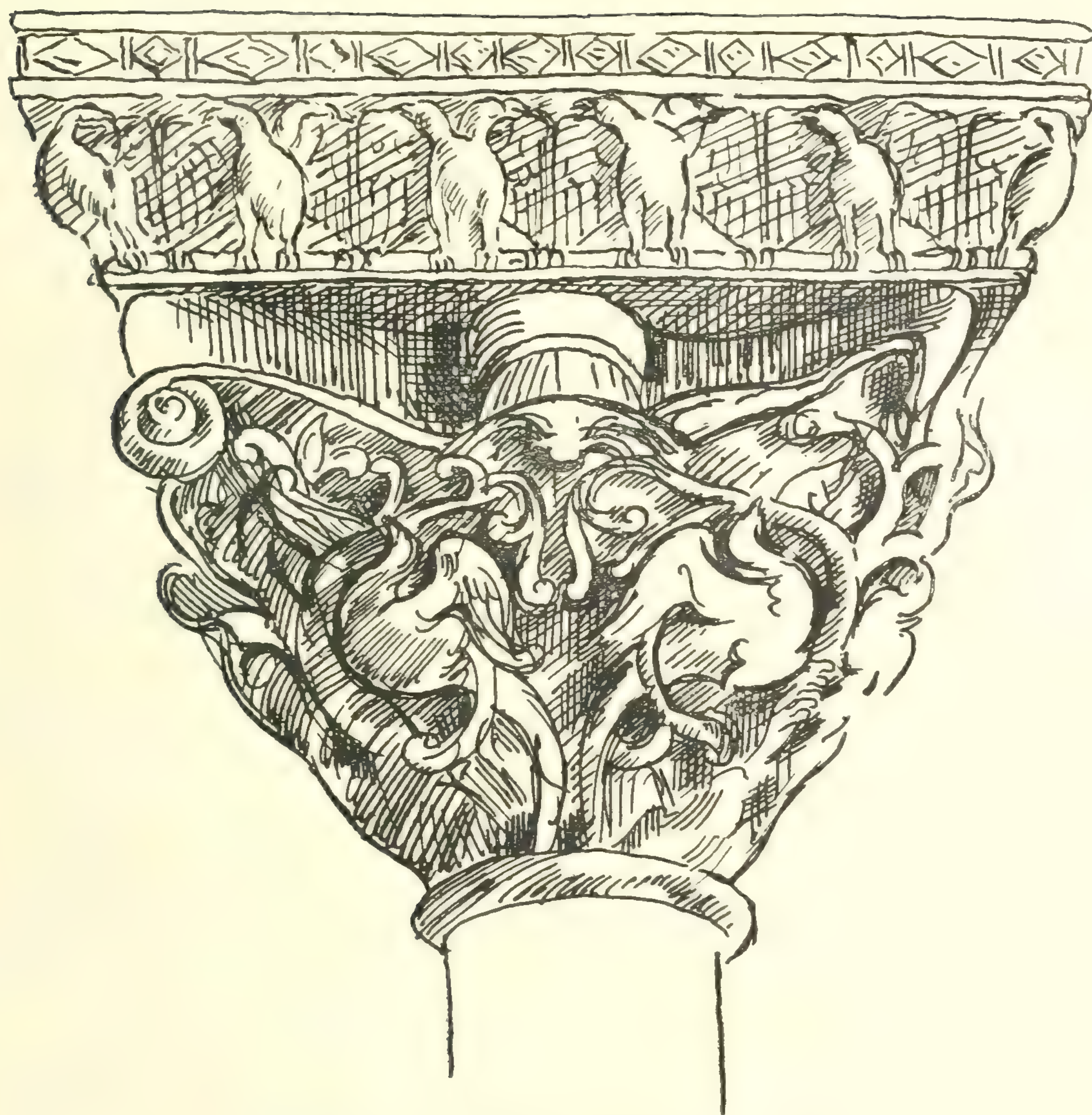
Mais parmi toutes ces vieilleries gallo-romaines, byzantines, parmi tout ce déjà



L'ANGE DE L'ANNONCIATION (Toulouse, Musée des Augustins).

vu et ces expressions d'emprunt, il y a une chose très nouvelle, étonnante : c'est le fait même de les reproduire dans le marbre et dans les dimensions humaines ; c'était la volonté soudaine de sculpter. Une fois ce principe admis, il entrait dans l'art un démon qui forçait à sortir des redites, qui ne consentait plus à se contenter de décalques et qui poussait impérieusement à l'imitation de la nature et de la vie. C'est ce qui apparaît bientôt dans une suite de morceaux qui forment une nouvelle étape, comme une génération plus jeune de notre école de marbriers. Ce n'est plus l'art flétri, le fruit avancé, les figures blettes de tantôt ; la pierre s'arrache à sa stupeur. La forme se dégage, sort hardiment du fond avec une vive saillie. L'expression prend déjà une certaine souplesse. Le type de cet art nouveau, ce sont les deux fameuses figures provenant de Saint-Sernin, longtemps prises pour des figures du Zodiaque (il s'agit en réalité d'un prodige arrivé à Toulouse, au temps de César, et rapporté par saint Jérôme : deux jeunes mariées accouchèrent d'un lion et d'un agneau, symboles de la puissance du Christ et de sa douceur) : longues figures effilées, aux jambes délicates, un pied nu, l'autre chaussé d'une sorte de brodequin dont l'empeigne se termine en volute comme une feuille ; les têtes aimables, aux joues rondes, aux coiffures recherchées, ont ces bouches boudeuses et ce profil un peu mouton qui est encore le type de la beauté toulousaine. Ces figures ont fait école : on les retrouve aux chapiteaux de la porte des Innocents. Il faut voir surtout, aux deux côtés du porche de Moissac, les scènes surprenantes de l'Enfance du Christ et de l'Enfer, qui forment, avec le trumeau, la partie ancienne de ce monument : la Visitation, ces deux sveltes silhouettes féminines, de pantomime presque électrique, la tête voilée, les bras écartés et découvrant leurs ventres ; la procession des Mages magnifiques et lointains, et, en face, formant « pendants », les scènes d'une verve infernale, les Péchés, les démons obèses, au mufle bestial, sacs de vices montés sur des pattes cagneuses, tandis qu'une Luxure dévorée de crapauds étale sa nudité cynique et, sous son sourire détruit, les restes de ces charmes qu'assiège le désir. Figure prodigieuse, la première, depuis la Grèce, où la main d'un artiste ait retrouvé le secret de la vie, le modelé d'un torse, la caresse de la chair, en ajoutant à son œuvre, à défaut de la beauté pure, une passion de tendresse, un grand frémissement de dégoût et d'amour.

LE GÉNIE TOULOUSAIN. CHAPITEAUX ET TYMPANS Toute cette sculpture, contemporaine de la première, semble déjà un autre monde. C'est la même précision d'exécution savante, la même virtuosité de l'outil, mais l'attitude,



CHAPITEAU DE LA DAURADE (Musée des Augustins, Toulouse).

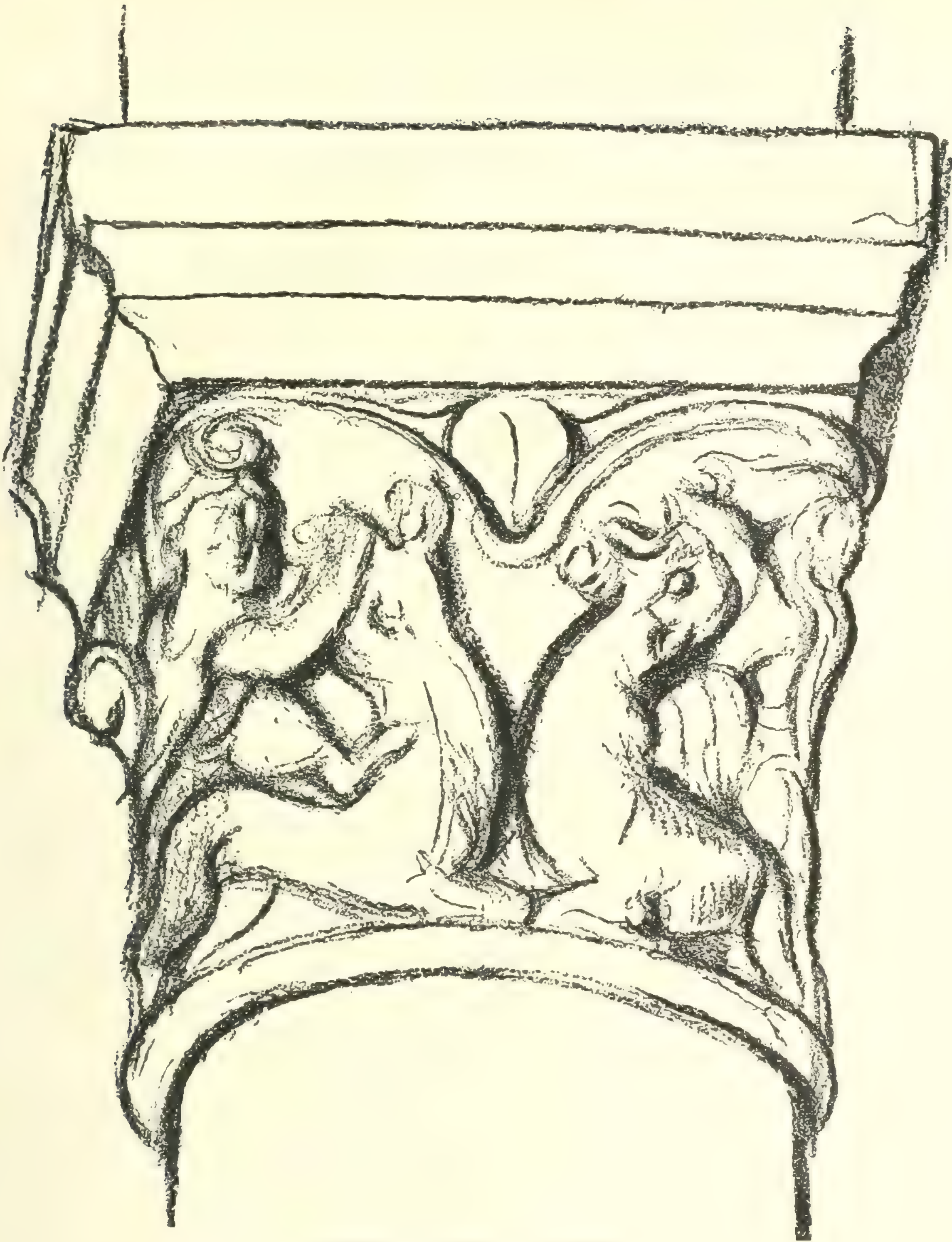
les proportions et le sentiment changent. Les corps maigrissent et s'allongent; une élégance sèche et nerveuse remplace la torpeur et l'engourdissement. Les figures respirent une activité inconnue; les draperies collent aux membres et flottent sur les bords, modèlent les corps et les soulignent, plutôt qu'elles ne les enveloppent ou ne les dissimulent; le nu apparaît à tout instant sous le drapé. L'art déploie naïvement sa science toute neuve. Il joue tout le temps du contraste de la forme brusquement révélée sous un flot d'étoffes remuées, comme un rayon de jour perce un nuage aux bords étincelants. Les figures, par un reste d'habitude de bas-relief, et à cause de la difficulté du raccourci, posent à l'ordinaire sur les pointes, et, comme il arrive souvent qu'une jambe passe devant l'autre (les jambes croisées expriment une idée de dignité : on ne croisait pas les jambes devant un supérieur), il en résulte une silhouette en X, une attitude instable et comme pivotante, une allure brusque et impétueuse. Tous les contours ondoient dans cette sculpture ardente. Souvent, comme pour rompre l'inertie de la pierre, les figures tourbillonnent, comme l'*Isaïe* de Souillac, avec des contorsions et une violence étranges. Un coup de vent soulève et plaque leurs vêtements, les bouscule, les agite en brusques retroussis et en bouillons tumultueux, et cette éternelle tramontane donne à ces créatures emportées un aspect de vivantes flammes.

Il va sans dire qu'il y a là beaucoup de « manière » : ce sont les classiques qui sont simples, les primitifs sont à la fois naïfs et compliqués. Ces maîtres tourmentés apportent dans l'art une inquiétude, une fièvre, une ardeur plastique qu'on ne reverra plus guère en Europe que trois siècles plus tard, dans la Florence de Donatello, ou encore à Ferrare, dans les œuvres grimaçantes des Crivelli et des Tura. Qu'on ne se méprenne pas à ces formes bizarres, à ces attitudes baroques et parfois inintelligibles à force d'être contournées : toute cette convention, c'est l'effort le plus âpre pour sortir de la convention, pour violenter la pierre et pour lui arracher le frisson de la vie.

On n'insistera jamais assez sur le rôle capital de ces « trouveurs » toulousains : ils ont inventé en effet, avec une abondance magnifique de génie, toutes les formules de la sculpture que devait connaître le moyen âge. Ils ont inventé tout d'abord le chapiteau sculpté, ou plus exactement, le chapiteau historié, sur les faces duquel se déroule une frise de personnages; ils ont inventé le tympan, le grand tableau mural qui sert de frontispice à l'église et remplit les ombres du portail de son solennel avertissement. Enfin, nous verrons comment ils ont contribué à définir un art supérieur encore. Nous ne nous occupons ici que du chapiteau et du tympan.

Le chapiteau avait toujours été un champ privilégié de décoration. Les hautes

ADORATION DES MAGES (Cathédrale de Bourges), vitrail du XIIIe siècle.
Aquarelle de RENÉ PIOT.



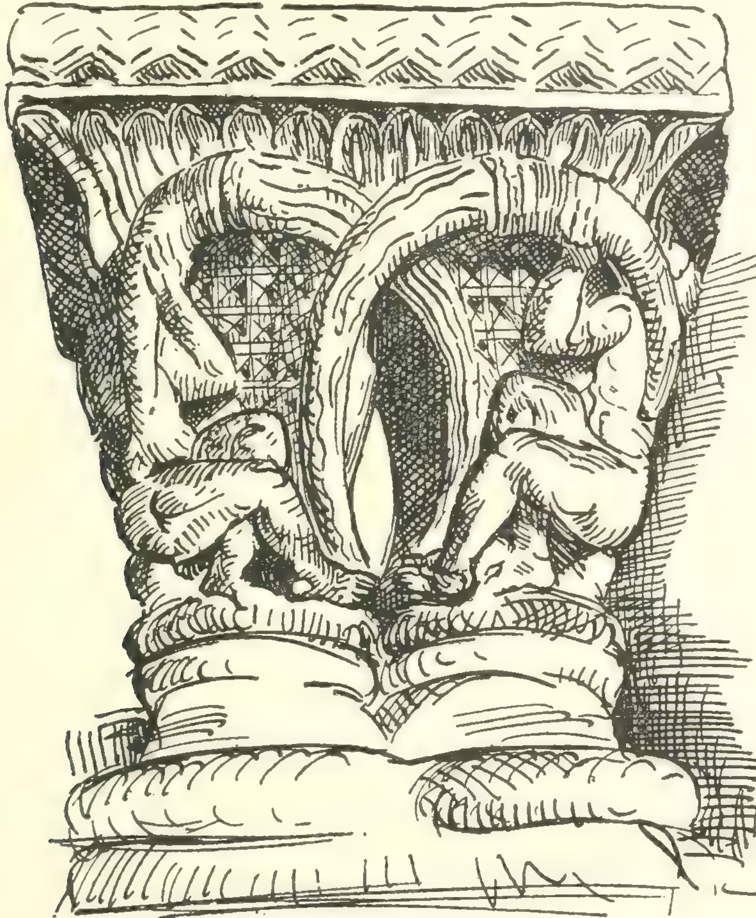
MOISSAC, CHAPITEAU DU NARTHEX.

époques du moyen âge avaient hérité des ordres antiques et orné de feuillages et de monstres des chapiteaux corinthiens de plus en plus abâtardis. Ce qui est propre au Languedoc, c'est le chapiteau à sujets, le chapiteau dont le décor est remplacé par une « histoire ». Sans doute, l'art roman n'a jamais renoncé au chapiteau décoratif, sans autre signification qu'une géométrie harmonieuse de rinceaux, de chimères, parfois entremêlés de figures de pure fantaisie, tels que le Sagittaire, le Centaure, la Sirène. Mais, en même temps, la force plastique qui débordait en lui, le plaisir de la forme humaine retrouvée, l'empêchent de se contenter de ces thèmes conventionnels. De bonne heure, il imagina de remplacer le pur ornement par des scènes, des « histoires ». Un prodigieux génie narratif, dramatique, se fait jour et sème dans les corbeilles des chapiteaux le peuple de ses figures, le monde de la Bible et de la Légende. C'est surtout dans les cloîtres, sur leurs files de colonnettes modiques et délicates, à portée de la vue, le long de ces promenoirs faits pour les rêveries de la vie monastique, que se déploie cette imagerie d'un genre tout nouveau : poème ingénieux, dont chaque pierre est une strophe et propose un exemple à la méditation, une allégorie, un symbole à la songerie du mystique ; art qui, dans ce Midi, tient lieu de ce qu'est au Nord l'enluminure et le vitrail, et qui, pour cette raison, ne s'est jamais bien acclimaté chez nous.

Le cloître de Moissac est daté de 1100 ; celui de la Daurade, qui lui est étroitement apparenté, était construit en 1105. Celui de Saint-Étienne existait, au moins en partie, en 1117 : une épitaphe porte cette date. Naturellement les plus anciens de ces morceaux sont d'un art grossier. Bientôt le style s'affine, les proportions s'épurent. Les scènes de la vie de sainte Marie l'Égyptienne (Daurade) montrent déjà un travail exquis. Et c'est, dans l'histoire de saint Jean-Baptiste, ce chapiteau célèbre, où une Salomé de quinze ans, provocante, perverse, une sonnette dans chaque main, souple, irritante comme une couleuvre qui se balance sur sa queue, danse devant un Hérode usé qui, d'un geste de quinquagénaire, caresse le menton câlin de la jeune fille. A de tels traits, on reconnaît un curieux de la vie, déjà singulièrement habile à l'exprimer. Les artistes ne sont plus des copistes serviles : ils observent, improvisent, ils découvrent dans l'histoire et dans la nature mille choses que personne n'y avait aperçues. Le monde fourmille de trouvailles ; les chapiteaux se doublent, se triplent pour y suffire, s'allongent en véritables frises. Le style fait des progrès rapides. Tel médaillon de l'histoire de Job a la précision aiguë d'un bronze florentin.

Mais la grande invention de l'école toulousaine, c'est la création du tympan. Le tympan, c'est l'espace plein, compris entre le linteau d'une porte et l'archi-

volte qui la surmonte : c'est ce qui, dans l'art du moyen âge, correspond au fronton antique. Cette place dominante, à l'entrée de l'église, au-dessus du passage des



CHAPITEAU (Musée de Toulouse).

fidèles, dans le demi-jour d'un porche, était propre au développement des grandes leçons : l'art roman a aimé représenter à cet endroit les fins dernières de la vie, le prologue du Jugement suprême. L'Ascension de la porte Miègeville à Saint-Sernin est déjà une très belle chose. Mais les œuvres inégalées, ce sont les deux tympans

jumeaux de Saint-Pierre de Moissac et de Beaulieu (Dordogne). La grande composition sculptée, de haut relief, monumentale, apparaît là dans toute sa gloire. Le treizième siècle lui-même ne retrouvera plus la grandeur de ces œuvres primitives. Il n'osera plus remplir d'une seule composition une page colossale de vingt mètres carrés : il divise cet espace en bandes horizontales, et diminue d'autant la puissance de l'ensemble. Le Christ gigantesque de Moissac, le juge souverain de la vision de saint Jean, magnifiquement encadré par le nuage monstrueux des quatre animaux symboliques, se montre immobile et sévère comme le tonnerre dans la nue ; deux anges, deux esprits effarés, d'une longueur surnaturelle, éperdus d'adoration, n'arrivent pas aux épaules de la vaste forme assise ; trônante, impériale, entièrement drapée, la main gauche posée sur le Livre, la droite levée dans un geste auguste dont on ne sait s'il menace ou bénit, les yeux fixés au loin pardessus les multitudes de la vallée de Josaphat, l'apparition divine est suspendue dans le ciel qu'elle remplit de sa majesté ; tout autour, les vingt-quatre vieillards, interrompant leurs concerts, tournent leurs têtes vers son visage, dans une inexprimable attente, déterminant ainsi, par la direction de leurs regards, le centre de l'intérêt ; et dans ce solennel silence, qui précède la sentence fatale, un souffle de vent, comme un frisson, se joue aux pieds du dieu et ourle la frange de sa robe.

Jamais l'art n'a poussé plus loin, dans une forme déjà savante, la terreur sculpturale. L'école toulousaine, à ce point de son évolution, sait déjà interroger la vie et travailler d'après le modèle, sans sacrifier encore l'ampleur, la liberté grandiose de ses conceptions. Le Christ de Moissac est un sommet qui ne sera plus dépassé, pas plus que le tragique d'Eschyle n'est effacé par celui de Sophocle et d'Euripide. Ceux-ci ont seulement découvert d'autres ressorts, de nouvelles sources de pathétique. De même, entre Moissac et Beaulieu, on ne peut guère trouver que des nuances de sentiment et des diversités de génies. L'ordonnance, aussi claire qu'à Moissac, est plus touchante, plus dramatique : des anges dressent dans le ciel la croix qui fut le salut du monde et qui va devenir le signe du jugement. Mais sous ce bois inexorable, le Christ demi-nu, découvrant ses plaies et sa poitrine, répète le geste du crucifix, élargissant les bras par un immense mouvement de tendresse. Impossible d'exprimer par un raccourci plus éloquent deux idées plus complexes que par ce double trait, ce parallélisme sublime de la croix et des bras humains, de la justice et de la grâce, de la colère et de l'amour.

A quelle date étaient nées ces œuvres immortelles ? Le tympan de Beaulieu est sûrement postérieur à celui de Moissac, dont il emprunte le linteau de magnifiques rosaces. Or, le tympan de Saint-Denis, qui reproduit celui de Beaulieu,



ANGE DU PORTAIL DE SAINT-GILLES (Gard).

était certainement commencé vers 1135. Il faut donc reculer d'une quinzaine d'années la prodigieuse maturité de l'école toulousaine.

LES INFLUENCES CLASSIQUES. LE MOYEN AGE ET L'ART ANTIQUE Devant ces œuvres extraordinaires, qui ne peuvent dater au plus tard que de 1120 ou 1125, c'est-à-dire une vingtaine d'années après le portrait de l'abbé Durand, une question se pose : comment, après une lacune de plus de cinq cents ans, s'est produite cette résurrection soudaine de la sculpture? Comment, sans transition, sans enseignement, sans tradition, la France, du jour au lendemain, dans les quinze ou les vingt premières années du douzième siècle, a-t-elle rappris à sculpter? On dira que ces sculptures ne sont que des transcriptions de mosaïques ou de fresques, de la peinture traduite en pierre, et qui s'en ressent. On n'observe pas assez, comme quelqu'un (M. A. Farel) l'a fait justement remarquer, qu'il n'y a aucun rapport entre une image peinte, généralement un modèle de petites dimensions, tel qu'une miniature, et un bas-relief de l'importance d'un tympan ; que l'agrandissement n'est pas à la portée des commençants, et que, si l'on peut consulter un dessin, un ivoire, pour un détail de draperie, c'est une tout autre affaire d'en tirer une grande composition.

Quoi qu'il en soit, la question est toujours celle-ci : pourquoi à une certaine date, et à cette date seulement, s'est-on mis à sculpter ce qu'on se contentait de peindre? A la représentation de la vie, pourquoi donner soudain le relief? Pourquoi, à l'image plate et conventionnelle, jugée tout à coup insuffisante, voulut-on ajouter la troisième dimension, le volume et la profondeur? Cette question si simple est très embarrassante. On ne se l'est jamais sérieusement posée. Ce fait extraordinaire, l'invention de la sculpture, a paru n'étonner personne. Peut-être est-il très difficile d'en apporter aucune explication certaine. Il saute aux yeux que le fait est en relation étroite avec la renaissance de l'architecture, et qu'un système de construction comportait un système correspondant de décoration. Je crois en outre qu'il faut tenir compte d'un point de départ positif, qui est l'imitation, l'inspiration romaine.

Il y a, je l'avoue, des objections graves. Je ne puis pourtant m'expliquer ce fait essentiel, la renaissance de la sculpture, comme un phénomène en l'air, une aventure, un cas de génération spontanée. Pour tout dire, il n'y a au monde que deux sculptures : d'un côté, c'est l'Orient, le monde de la sculpture plate, de la gravure sans relief, et même de la gravure en creux, telle qu'elle est pratiquée de temps immémorial par l'univers asiatique depuis les plus vieux monuments rupestres

de l'Assyrie jusqu'aux sculptures chinoises de l'époque des Hân. C'est cet art de la silhouette, de l'ombre ciselée, qui avait envahi l'Europe au cinquième siècle avec la grande vague des idées orientales. En dehors de cette tradition, il n'en existe qu'une autre, celle de ce monde hellénique qui seul modela le marbre et fit de la figure de l'homme l'expression de toutes choses. Seule, cette race élue du ciel eut l'idée du relief, de la vie indépendante, détachée de la paroi et représentée dans l'espace. C'est elle qui a donné un corps aux dieux de l'Olympe et aux forces de la nature ; c'est elle, on le sait aujourd'hui, qui a prêté une forme aux religions bouddhiques et donné à la figure charmante de Çakya-Mouni les traits d'un Apollon ; sans les sculpteurs hellènes qui se fixèrent aux bords du Gange à la suite d'Alexandre, l'Inde, la Chine, le Japon ignoreraient encore la sculpture. C'est la Grèce enfin qui forma, aux premiers siècles de notre ère, les types consacrés du Christ et des Apôtres. Il était du destin de cette race unique de formuler l'idéal de toutes les races civilisées et de rendre l'invisible dans le domaine plastique : tel est le rôle de ce petit peuple de démiurges, de cette péninsule étrange, pareille à une main d'artiste étendue sur les flots de la Méditerranée, et portant sur ses promontoires, comme fait sa Minerve, une statuette de déesse.

Voilà le fait contre lequel nulle raison ne saurait prévaloir : c'est qu'il n'y a pas d'art plastique en dehors de la tradition classique. Quand cette tradition subit une défaite à la suite de l'invasion orientale, la sculpture disparaît avec elle du monde. Elle n'y reparaît qu'avec cette tradition elle-même. On commence à s'apercevoir qu'il s'est produit au douzième siècle une véritable renaissance, que nos écrivains, nos poètes, aux environs de 1150, n'étaient guère moins familiers avec l'antiquité qu'ils le furent en 1550. Jamais les classiques n'ont rencontré de dévots plus zélés : « Vivent les anciens ! s'écrie l'un d'eux. L'aube me trouvera toujours à l'étude de leurs livres. Nous sommes des nains juchés sur les épaules de ces géants : nous voyons plus loin qu'eux, mais seulement grâce à eux ; c'est lorsque, appliqués à lire leurs écrits, nous rappelons à une vie nouvelle leurs sublimes pensées que l'incurie des siècles avait laissées choir dans la mort. »

On le voit : ces sentiments, qui passent pour la grande invention de Pétrarque et des humanistes, étaient communs en France deux ou trois siècles avant eux. Cette admiration s'étendait aux œuvres d'art. On se fait l'idée la plus fausse de l'artiste du moyen âge, si on se le représente comme un simple, un naïf. Ces hommes n'étaient point incultes, n'ignoraient point l'antique. Ils en subissaient tout le charme. On voit à Vézelay, à Saint-Pierre de Melle, des copies du *Tireur d'épine*. Jusqu'au milieu du treizième siècle, il y a toute une lignée d'œuvres du premier

ordre, le pilier de Souvigny, la vasque de l'école des Beaux-Arts, les Atlantes et les Hercules du clocher de Sens, la *Visitation* de Reims, les médaillons sculptés à la façade d'Auxerre, qui montrent la permanence de cette veine antique. Et combien d'ivoires érotiques, charmants, sur le « Deix d'Amors » !

Où trouve-t-on des modèles? Il en restait beaucoup que nous ne connaissons plus. Oderan de Sens (onzième siècle) rapporte dans son livre qu'il copia des débris antiques exhumés des tranchées préparées pour les fondations de la cathédrale. Vilard de Honnecourt dessine dans son album un sarcophage antique, seulement il l'appelle une tombe « sarrazinoise ». Et puis, il y avait une foule de petits objets que le moyen âge ne cessa de compter parmi ses plus précieux trésors. Le cabinet des Médailles en est plein : c'est le grand camée de France, venant de la Sainte-Chapelle, le Triomphe de Germanicus, qu'on prenait, il est vrai, pour l'histoire de Joseph ; c'est le grand camée de Chartres, qui représente Jupiter ; le grand camée de Vienne vient du trésor de Saint-Sernin. Quand on feuillette le bel ouvrage de Demay sur les sceaux de la Normandie, on est frappé de la place qu'y tiennent les sardoines, les béryls, les magnifiques intailles, où la glyptique ancienne, dans l'espace d'un chaton de bague, sut faire tenir toute la beauté. Qu'y voit-on? Une Vénus, belle de sa nudité, c'est le sceau de l'abbé de Jumièges ; une Léda, c'est le sceau de l'archidiacre de Soissons. Omphale demi-nue, casquée de la gueule du lion, la massue d'Hercule sur l'épaule, sert à l'abbé de Fécamp et à l'archidiacre de Notre-Dame. Ailleurs, ce sont les Dioscures, des faunes, des Priapes. Sans doute, le moyen âge prêtait aux gemmes des vertus magiques ; il y voyait des talismans, et il avait toujours la ressource de convertir la pierre profane par le secours d'un exorcisme ou d'une inscription pieuse. Mais peut-on nier que, de tant d'exemples, il y en ait quelques-uns qui ne s'expliquent que par le goût, le dilettantisme artistique?

J'abrège : pour avoir l'idée de modeler la pierre, d'en extraire le *soulevé*, la bosse, la saillie, pour rompre la surface et faire effraction au dehors, il fallait un exemple, et cet exemple, c'est l'antique. Alors, comme de nos jours, pour apprendre à sculpter, il n'y a jamais eu qu'une méthode, qui est de dessiner d'abord d'après l'antique, ensuite d'après le modèle vivant, et il n'y a pas de raison de croire que le moyen âge ait procédé autrement. Il a fallu qu'il fît ses classes, exactement de la même manière que fait un écolier d'aujourd'hui. Disons-le : si ce livre a un sens, c'est d'effacer les antithèses, les divisions tranchées, l'arbitraire des coupures par « siècles », à l'aide desquelles les manuels font trop souvent l'histoire, et de restaurer à la place la continuité et les nuances de la vie. L'antinomie profonde que l'on a établie entre l'art chrétien et l'art classique n'est qu'un mot : nous

vivons autant que jamais dans l'atmosphère chrétienne. Le moyen âge n'est point l'ennemi, mais l'ancêtre de la Renaissance. Il lui a légué la plupart de ses idées, et la plus belle de toutes, l'orgueil de se rattacher à la civilisation antique et d'hériter du monde romain

Revenons : pour la sculpture, toute l'affaire était de surmonter un préjugé, et ce pas fut franchi plus vite dans ce Languedoc épicurien, plus prompt, plus précoce que le Nord. Les souvenirs antiques abondent au moyen âge, au douzième siècle plus qu'au treizième : le roman est plus romain que le gothique. Reste que nous ne savons pas toujours les reconnaître, parce que les modèles nous échappent, et que le moyen âge traite l'antiquité sans le moindre souci de l'archéologie. *Duca e maestro*, ainsi parle Dante à Virgile : et pourtant, quel abîme entre Virgile et Dante ! Mais, à le bien prendre, Ronsard est-il plus près d'Homère et Racine d'Euripide ? Jean Goujon et Poussin, David et Prud'hon se sont crus tour à tour de véritables « anciens », et n'ont été que des nuances successives du génie français. L'antiquité n'est pour chaque âge qu'un des noms qu'il prête à son rêve de beauté.

Maintenant, pourquoi la sculpture éclate-t-elle brusquement dans le cloître de Moissac ? Pourquoi le premier essai de bas-relief connu commence-t-il par le portrait tombal de l'abbé Durand ? C'est sans doute ce que nous ne saurons jamais bien, et ce qu'ont négligé d'éclaircir les savants qui ont fait l'histoire de l'abbaye de Moissac. Il faut nous contenter sur ce point d'un peu de vague, tant que nous n'aurons pas un bon livre sur l'école toulousaine. Peut-être les magnifiques débris de Martres Tolosanes, peut-être ce champ d'antiquités retrouvées au dix-septième siècle sous quelques pouces de terre, étaient-ils encore debout quelques siècles plus tôt, puisqu'ils n'avaient reçu qu'une si légère couche de cendres ; peut-être pouvait-on admirer à Toulouse des sœurs de la Vénus d'Agen ; peut-être le voyageur, le long des routes de la Narbonnaise, voyait-il d'antiques sarcophages, comme ceux qui plus tard inspirèrent les maîtres de Capoue et l'auteur de la chaire de Pise. Confessons qu'il y a là un mystère. Toulouse garde la gloire et le secret de son génie.

LA BOURGOGNE. AUTUN, VÉZELAY A partir de cet instant, les choses deviennent claires : on retrouve le fil de l'histoire. Moissac nous conduit à Cluny. Les érudits qui se sont occupés du portrait de l'abbé Durand nous racontent sur son caractère des historiettes fort agréables ; ils ne prenaient pas garde à la chose importante, c'est que l'abbé Durand, mort en 1070, avait soustrait son abbaye aux comtes de Toulouse, pour s'allier avec Cluny, que ce fut là le grand acte de son administration, et que c'est à ce titre que l'abbé Anquetil lui consacra un monu-

ment. C'est du Midi que la Bourgogne apprit à sculpter et reçut sans doute ses plus anciens sculpteurs. Il reste fort peu de chose de la sculpture de Cluny, mais nous avons une gravure du porche et du tympan : on y reconnaît le tympan de Moissac.

Ajoutons que Moissac, Conques, Saint-Sernin, Cahors, tous les grands centres de l'école du Languedoc, font partie de ce vaste système d'abbayes, de cette organisation de pèlerinages que nous avons décrite; tous ces sanctuaires se trouvent sur les routes de Saint-Jacques, dont le point de départ était Cluny. A la porte de Saint-Sernin, on voit une statue mystérieuse de l'apôtre voyageur, drapé comme un consul, debout entre deux cyprès. Cette statue et ces cyprès se retrouvent à Compostelle. Cluny a importé dans son domaine d'Espagne l'art des imagiers toulousains.

Dès lors, tout s'explique : les ressemblances singulières de cet art bourguignon avec l'école du Languedoc, ces longues figures flamboyantes, ces allures impétueuses, cette démarche bondissante, ces envolées de draperies dans un coup de vent éternel. On le voit bien à Vézelay : les rudes chapiteaux du cru, au bas côté du Nord, le barbare Adam, par exemple, deviennent en peu d'années les merveilles qu'on admire, au bas côté du Sud, dans ces chapiteaux des Vendanges ou de la Loi nouvelle, où l'artiste inconnu a modelé des formes vraiment filles de l'antique. Même spectacle à Cluny. Les grossières figures de la Genèse conduisent aux exquis porteurs d'urnes des Fleuves du Paradis, à ces fluides créatures des Tons de la musique, un des miracles de la sculpture, les aînées des nymphes de Goujon. Mais nulle part l'art du Languedoc (et peut-être sa main) n'apparaît plus visible que dans certaines parties du fameux Saint-Lazare d'Autun, surtout dans la figure d'une Ève rampante et annelée, couleuvre de l'Éden, ver charmant de la création, qui se glisse subtile et nue dans l'ombre des buissons, insinuant dans le monde le péché et la grâce, le mal et la beauté. Quel art a jamais créé une Ève plus raffinée que ce souple, ambigu et féminin reptile? Il arrive même que les longueurs s'exagérant, deviennent tout à fait anormales : au grand Jugement d'Autun, les anges interminables, les diables aux pattes d'insectes, aux cuisses cassantes de sauterelles, forment une création fantastique, une vision à la Jérôme Bosch. Mais le démon de Bourgogne, dans ces imaginations bizarres, est terriblement sérieux : au milieu de la Résurrection, dans la foule des défunts, deux mains monstrueuses, jaillies du ciel, saisissent un mort sous les mâchoires, comme on prend un poisson par les ouïes, et l'arrachent rétif aux entrailles de la terre : brutale naissance, prodigieux accouchement du tombeau.

On le voit : la Bourgogne emprunte au Languedoc le chapiteau à « histoires » et le tympan sculpté. Elle s'empare de ce nouveau langage, de ce moyen puissant de



VÉZELAY, CHAPITEAU DE LA NEF.

parler aux foules. Cluny, dans ses pèlerinages, ne pouvait négliger ce grand enseignement. Mais c'est à Vézelay qu'il faut voir le génie de Cluny. Le tympan de Vézelay est une des créations immortelles de la France. Cette Pentecôte où un Christ géant, entouré d'anges éblouis, étend ses paumes énormes d'où partent des rayons de pierre qui frappent çà et là les apôtres effarés, est une des plus sublimes images de l'enthousiasme. Une composition d'une clarté suprême anime cette page immense qu'agite une tempête. Il n'y a pas au monde de plus noble tête du Christ. C'est bientôt fait de dire que les corps sont trop longs et de proportions impossibles : toute cette œuvre éclate de style. Ces maigreurs, ces arêtes vives, ces facettes aiguës des tempes et des orbites, ces stries pressées des draperies, toute cette apparence tourmentée, sont autant d'expressions voulues, en haine de la mollesse, des rondeurs banales et vulgaires. Le même auteur était capable de tracer sous cette vision surnaturelle, une longue frise paisible et pleine de morceaux d'une gravité antique. On ne peut assez admirer ce Greco de la pierre.

On reconnaît dans ce chef-d'œuvre la grandeur de l'art de Moissac, jointe au sentiment dramatique, à l'éloquence bourguignonne. C'est de Toulouse que part la sculpture romane, avec son style agité, ondoyant et superbe. Mais Cluny l'adopte sur-le-champ, y verse sa grande âme, donne en un mot à l'art nouveau la consécration de son autorité morale. Ce n'est pas par hasard que tant des œuvres capitales de la sculpture romane font partie du monde clunisien, se trouvent sur les routes de Saint-Jacques. Cluny seul avait le pouvoir d'imposer à l'Église une renaissance de la sculpture. Saint Bernard ne s'y est pas trompé : son invective contre le luxe des moines, son paradoxe contre les beaux-arts, sont bien dirigés contre Cluny. Les grands fondateurs déposent dans leur œuvre un principe éternel : Port-Royal est un monastère de l'ordre de Cîteaux.

Saint Bernard n'a pas prévalu, non plus que devait faire Jean-Jacques, contre le progrès des arts plastiques. Le mouvement était trop fort. On continua à sculpter plus que jamais. Mais en un sens, l'avenir devait donner raison à saint Bernard. Pour une part, pour toute sa partie décorative, sa faune monstrueuse, équivoque, orientale, l'art roman était condamné : il ne devait plus se développer que dans les régions excentriques, le Poitou, la Guyenne. Là, au pays de Mélusine, la chimère, le griffon, devaient faire encore longue fortune ; là se déploie aux façades, avec toute sa grâce exubérante, énigmatique, la fantasmagorie romane.

Mais déjà, au Nord du royaume, naissait un principe de mesure, de raison. L'art dépouillait la friperie étrangère, exotique, se rapprochait de la nature. On ne parlera plus désormais le roman que comme un dialecte local, sur les confins du terri-

toire. L'art se concentre, se fait de plus en plus français. Chose curieuse ! C'est au temps même des croisades que cesse toute importation d'Orient : la croisade se fait aussi à l'intérieur, expulse le mirage, la féerie. Notre art devient national. Le portail de Vézelay est de 1132, comme la lettre de saint Bernard. En 1140, Suger inaugurait les portes de Saint-Denis.

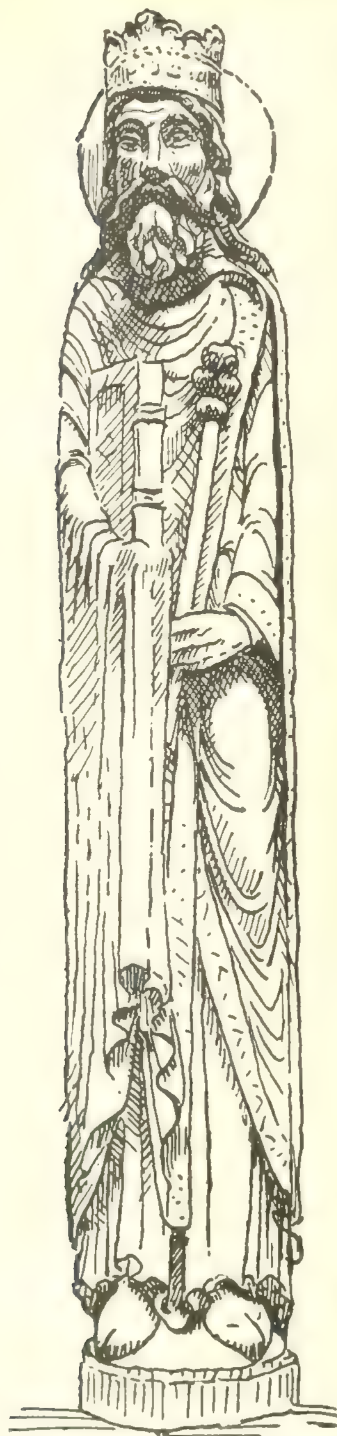
III

LE PORTAIL DE SAINT-DENIS LA STATUAIRE MONUMENTALE Plus on étudie l'histoire de l'art, plus on reconnaît qu'elle se réduit à celle de quelques monuments types, à un petit nombre d'ouvrages d'où dérivent tous les autres. On a vu que Saint-Denis était l'église mère, le manifeste de l'art ogival ; c'est là aussi que prit naissance l'art du vitrail. Ce même rôle capital, Saint-Denis l'a joué encore dans le domaine plastique. C'est à Saint-Denis que se forma la sculpture gothique.

A cet égard, c'est un malheur irréparable que le sabotage de cette église au dix-huitième siècle. Des chanoines ignorants n'ont pas craint de déshonorer leur portail et d'en abattre les statues qui leur semblaient barbares. Heureusement, le savant Montfaucon en fit faire quelques dessins quand elles étaient encore en place. Ce précieux document permet de restituer un feuillet lacéré de l'histoire.

La sculpture romane avait inventé le tympan. On trouve à Saint-Denis deux inventions nouvelles : l'une consiste à sculpter autour de l'arc qui le surmonte ces cordons de voussures appelés archivoltes, d'y loger mille statuettes, des angelots, des saints dont les rangs se développent en orbes concentriques, comme les cercles de Dante dans ses visions du paradis. L'autre, et de beaucoup la plus belle, c'est la statue-colonne, la cariatide, la grande architecture statuaire. Ces trois inventions se rencontrent à Saint-Denis. Je me borne à parler ici de la dernière.

On sait que la porte gothique, et déjà la porte romane, se présentent rarement dans le plan même de la façade, mais un peu en retrait, entre deux pans en biseau qui lui prêtent beaucoup de douceur, de l'ombre et du mystère. Cet espace oblique, qui s'approfondit peu à peu en véritable porche, ne fut pas laissé nu ; on le gradua, on le peupla, on le modela de colonnettes. Ces colonnettes sont par elles-mêmes du plus charmant effet ; on dirait d'une flûte de Pan qui module l'ombre et la lumière. Il y en a de très ornées et d'une extrême magnificence ; les plus belles,



ROI D'ISRAEL (Musée du Louvre, statue provenant de Notre-Dame de Corbeil).

celles d'Avallon, répètent la porte de Cluny. Mais ce n'étaient que des colonnes. Le jour où un maître de génie imagina de les remplacer par des figures humaines, de tracer cette avenue, ce cortège de rois, de prophètes qui accompagnent le fidèle à l'entrée du sanctuaire comme un cortège de siècles, de dessiner ce grave portique de rêveries, au bout duquel éclôt la Vierge comme un type idéal de la vie, ce jour-là était née la plus grande invention plastique de l'histoire.

Comment naquit cette idée d'une poésie incomparable? On a émis l'avis d'en faire honneur à Suger. Sans doute, ce grand moine a montré qu'il était capable de vues symboliques très profondes; les vitraux dont il a inspiré les sujets sont d'ingénieux rébus, empreints de l'esprit allégorique le plus subtil. Mais le programme d'un vitrail est une chose, une forme plastique en est une autre. Si l'art du moyen âge est un peu l'enseignement, la presse, s'il est vrai que cette presse est entièrement cléricale, ne risque-t-on pas parfois de faire trop petite la part de l'artiste?

Nos imagiers du moyen âge nous sont fort peu connus. Que ne donnerions-nous pas pour avoir un Vasari français! Mais soyons assurés que les hommes qui ont élevé les cathédrales, n'étaient point de simples maçons, et que les imagiers qui en ont dressé les portails, étaient des gens très distingués. Ils entendaient fort bien ce programme encyclopédique, ces vastes sommes des choses et ces miroirs du monde, que le clergé leur donnait à figurer dans la pierre. C'étaient des hommes de leur temps, un temps de renaissance, et non les plus grossiers ou les moins avertis.

Avaient-ils lu Vitruve et ce passage charmant du premier livre de son ouvrage où le vieil auteur



ISAIE (Trumeau du portail de Moissac).

romain raconte l'historiette des femmes de Caryae, la genèse de la colonne féminine? Plus d'un en était fort capable. Auraient-ils d'eux-mêmes conçu cette donnée merveilleuse? Il est assez difficile de trancher la question. Ce qui est évident, c'est que ce thème plastique incomparable n'est jamais sorti de la cervelle d'un ministre, lequel, à en juger par ses propres aveux, n'avait, en fait de goût, rien d'un grand novateur; il est clair que c'est une idée de sculpteur, d'architecte (dans la plupart des cas, les deux mots reviennent au même), et qu'elle est née probablement là où nous avons vu naître la sculpture, et peut-être du contact de l'antique.

ORIGINES DE LA STATUAIRE MONUMENTALE. LE STATUAIRE GILABERT Suger, en effet, parle seulement des fondeurs lorrains qui fondirent les portes de Saint-Denis : portes de bronze comme celles de Bitonto ou de Vérone, et dont il ne reste plus un exemplaire en France. Nous connaissons même le nom et l'œuvre d'un de ces fondeurs, Nicolas de Verdun, qui est l'un des plus grands artistes du moyen âge, l'auteur de la châsse de Tournai et d'un adminable chandelier conservé à Douai, réduction de celui de Saint-Denis.

Mais le silence de Suger n'est pas irrémédiable. L'œuvre parle, à défaut des textes; elle n'est pas tellement mutilée qu'elle ne soit encore déchiffrable, et qu'on doive désespérer de lui arracher ses secrets. Sous les restaurations, on découvre plus d'une trace de l'état primitif. Il reste encore, parmi les figurines des chambranles, plus d'un morceau intact : mystérieuses silhouettes d'atlantes, hercules tragiquement tordus, en lutte contre leur prison de pierre, attitudes convulsives, longues barbes farouches, et toutes ces expressions typiques de l'effort, ces contractions, ces jambes en X, où nous reconnaissons les maîtres de Moissac. Seuls les artistes du Midi parlaient alors ce langage furieux et magnifique. Ce n'est pas tout : le tympan de la porte centrale n'est pas, comme on le croit, une réfection moderne. Guilhermy, qui a suivi les travaux pas à pas, nous apprend que la restauration n'a porté que sur des détails; la composition est ancienne. Or, cette composition reproduit le tympan de Beaulieu : c'est le même Christ assis, les bras en croix, au pied de la croix; la même draperie auguste tombe sur l'épaule gauche. M. Mâle a fait le premier ce rapprochement en 1914.

Rapprochement décisif. Nous sommes au centre du problème. La suite des faits s'éclaire : Cluny répète Moissac, Beaulieu se réfracte à Saint-Denis. Ainsi tout ramène à Toulouse : c'est de Toulouse que l'initiation parvient en France, soit directement, soit par le détour de Bourgogne. On voit le grand ministre, anxieux



SAINT JEAN BAPTISTE (Cathédrale de Chartres, XIIIe siècle). — RENÉ PIOT.

de son choix, consulter, appeler ses artistes « de partout » ; il fait venir à grands frais des fondeurs de Lorraine ; pour ses sculpteurs, il les aura demandés dans le Midi, sur les conseils de son ami l'abbé de Cluny.

Ceci jette un trait de lumière sur l'origine de la grande statuaire de Saint-Denis. Nous touchons peut-être ici au point vif du mystère. Sans doute, pas une œuvre du Languedoc ne nous offre le modèle complet de la colonne humaine ; mais plusieurs nous montrent les ébauches de cette forme sublime. A Moissac, le trumeau des Lions, qui porte le linteau, offre sur ses faces latérales une longue figure de prophète, toute prête à devenir colonne. A Beaulieu, l'exemple est plus net encore.

Bientôt l'idée fait un pas de plus. Il y a au musée de Toulouse une ruine précieuse entre toutes : ce sont les apôtres sculptés qui décoraient la porte du cloître Saint-Étienne. Ces bas-reliefs sont aujourd'hui alignés côte à côte, mais ils ont été imités à la fin du douzième siècle à la porte de la Daurade, et nous savons que dans ce dernier cas ils servaient de colonnes. Malheureusement aucun dessin ne s'est conservé pour nous apprendre la disposition de l'ensemble. Les apôtres de Saint-Étienne sont visiblement l'œuvre de deux mains différentes ; la moitié est d'une exécution brutale : les extrémités sont énormes, les jambes uniformément croisées, les pieds reposent sur des monstres. Le second lot, au contraire, est d'un style étonnamment pur, qui rappelle aussitôt le chapiteau de Salomé. Les têtes et les mains sont d'une extrême finesse ; les draperies, au lieu d'une vaine agitation, glissent paisiblement en longs plis verticaux ; les gestes sont simples et tranquilles, les pieds posent calmement à terre. Attitude enfin naturelle ! Sa beauté se propage au corps et aux étoffes. Le travail est d'une souplesse, d'une précision exquises. En même temps, cette paix des membres, qui succède à tant d'agitation, se conforme pour la première fois aux lois de l'architecture : pour accentuer cette impression, le socle de la figure est décoré de bardeaux. Ces morceaux admirables permettraient déjà de reconnaître un esprit supérieur. Mais afin de lever les doutes, l'auteur avait pris soin de signer son chef-d'œuvre : Gilabert, *vir non incertus*, le fameux Gilabert.

Il vaudrait la peine de rechercher comment a pu se former cet artiste extraordinaire ; certaines de ses têtes d'apôtres trahissent la plus fine connaissance de l'antique ; d'autres, celles d'André et de Thomas, décèlent l'observation directe, le naturalisme délicat des rois de Chartres et de Provins. Ce qui est peut-être le plus neuf, et en même temps le plus « antique », c'est la suppression du mouvement, l'expression de la beauté calme et de l'état statique : la figure se dégage franchement de la masse, mais elle reste dans le *plan*, et fait front, immobile, touchant

au mur des deux épaules. La verticalité des lignes suggère la colonne. Dans ses dimensions réduites (la taille n'excède pas un mètre), c'est l'œuvre toulousaine qui se rapproche le plus de la formule nouvelle : le style monumental est ici plus qu'en germe, il apparaît déjà presque dans sa réalité.

Or, on sait que les statues de Saint-Denis ont disparu ; mais, les dessins de Montfaucon le prouvent, les originaux se rapprochaient singulièrement par le style des apôtres de Saint-Étienne. Sans aller jusqu'à soutenir, avec Voege, que l'on y reconnaît la main de Gilabert, il est facile d'y retrouver toutes les habitudes de l'école toulousaine, la même diction ornée, et jusqu'à certaines manies qui valent une signature. Il est désormais hors de doute que ce sont des Toulousains qui ont travaillé à Saint-Denis et conçu le portail gothique. Pourquoi ne l'avaient-ils pas fait déjà dans leur pays ? C'est que le portail à colonnes ne se rencontre pas à cette date dans l'architecture du Midi, ou qu'il s'y borne, comme aux portes de Saint-Sernin, à une faible profondeur. C'est dans le Nord seulement que le portail s'évase et devient une allée que des colonnes animent ; il suffisait d'appliquer à ces colonnes les figures et la procession des prophètes, de marier au thème plastique le thème poétique entrevu par le Midi, pour achever l'idée, obtenir la colonne humaine.

Si l'on ajoute que les maîtres de Saint-Denis ont travaillé encore à Chartres et à Étampes ; que ces nouveaux chefs-d'œuvre sont devenus à leur tour un foyer, une école, on comprend l'importance unique de l'œuvre disparue. C'est à Saint-Denis que l'art du Midi, découvrant sa formule suprême, s'épanouit, repart pour de nouvelles destinées.

LE PORTAIL ROYAL DE CHARTRES Aujourd'hui, le portail de Saint-Denis n'est plus qu'un souvenir. C'est à Chartres qu'il faut se placer pour embrasser les choses. Chartres est peut-être le plus beau musée de la sculpture française. Son triple portail, chaque fois orné d'une triple porte, forme le plus vaste ensemble sculpté qui existe en Europe. On y embrasse un siècle de sculpture. La façade occidentale, la plus ancienne de toutes, date du milieu du douzième siècle ; au début du treizième furent sculptés les portails latéraux des transepts ; enfin, vingt ans plus tard encore, on ajouta aux nouvelles portes des porches magnifiques.

Je ne m'occupe ici que du premier de ces portails, le plus ancien et le plus beau, le vieux portail, le portail royal. Ce morceau extraordinaire est un des titres de la France. Ici, pour la première fois, un maître de génie a abordé le grand problème de l'architecture plastique, a réalisé l'équilibre, le parfait amalgame de la décoration avec les membres de l'édifice. La sculpture romane n'y était pas parvenue. Le

tympan est toujours un morceau rapporté ; des écoles entières, comme la Champagne, le suppriment. C'est l'inconvénient de tout ce qui vient de Rome. L'art romain, même dans Virgile, sent toujours un peu la mosaïque, la marqueterie. L'ornement ne fait pas corps avec l'architecture. C'est une parure, un placage, comme ces façades de marbre qui déguisent la brique des églises d'Italie. Ici le sculpteur a réussi, et plus intimement encore que l'a su la Grèce, à incorporer l'ornement à la construction. Aucun art n'a marié plus intimement deux arts, la donnée constructive et la donnée plastique. Cette formule s'imposa à tout le moyen âge.

Ce qui encore fait le prix de cette œuvre merveilleuse, et ce qui incline tout à fait à penser que le « trouveur » est bien l'artiste, non le clerc, c'est que nulle ne nous introduit plus avant dans les recherches, les confidences de l'auteur. Ce portail est plein d'aveux, il nous dit son secret, nous conte son histoire ; on assiste aux ratures, aux hésitations du génie. Cette œuvre miraculeuse n'est pas venue d'un jet. Elle n'est pas née sans peine et sans tâtonnements. Que dis-je ? Elle n'est pas d'un seul maître, ce qui se conçoit quand il s'agit d'un ensemble qui comporte vingt-quatre grandes statues (il en reste dix-neuf), et plus de trois cents figures. On voit d'abord, à la porte de droite, un artiste archaïque et d'un ciseau plus dur ; c'est lui que nous retrouvons à Étampes. Deux autres, très différents entre eux, se font vis-à-vis aux côtés de la porte de gauche. Deux derniers se partagent le travail des voussures ; l'un est très supérieur à l'autre, c'est celui qui a sculpté la Vierge du tympan, et l'a reproduite à Paris (à la porte Sainte-Anne), le merveilleux artiste auquel on a donné le nom du « Maître aux deux Madones ».

Mais au milieu de cette équipe, un homme se détache bientôt avec l'allure du génie : c'est l'auteur de la porte centrale et du tympan qui la surmonte. Celui-là est un des maîtres souverains de la sculpture. On le voit à l'ouvrage, cherchant sa formule, la trouvant, supprimant le dais, modifiant le support, allongeant, abrégeant les corps de ses hommes et de ses femmes-colonnes, si bien que les formes déjà minces des premières venues finissent par ces sveltes créatures d'une longueur excessive et d'une gracilité presque surnaturelle, tout à fait identifiées avec l'architecture. Art un peu étrange, à première vue, et donnant parfois l'illusion de la naïveté : art, en réalité, le plus volontaire qu'on connaisse, sachant le mieux ce qu'il fait, et imprimant plus qu'aucun autre la sensation du style.

Statuaire probablement la plus belle du monde, toute en fonction du monument ! De là découlent toutes les particularités qui nous étonnent : car il suffit de jeter les yeux sur le Christ ou la Vierge des tympans ou sur les statuettes

des voussures, pour s'apercevoir que ces figures sont de proportions tout autres que celles des ébrasements. Le *canon*, si l'on ose se servir de ce mot, y est beaucoup plus voisin du *canon* ordinaire, parfois même un peu court et un peu écrasé, n'ayant que quatre ou cinq *têtes*, comme on dit en langage d'atelier, au lieu de douze et de quatorze qu'ont les figures des piédroits. L'auteur, avec une incroyable liberté de génie, s'est cru le maître de varier les proportions de ses figures selon leur importance et leur rôle monumental. Début d'une prosodie nouvelle, dont l'esprit subit le charme, sans en avoir jamais bien pénétré les lois ! L'homme qui a sculpté les sublimes vieillards de l'Apocalypse, ces quatre Orphées grandioses, mélange de l'enchanteur, du roi, de l'inspiré, celui qui a modelé les admirables Travaux des Mois, et qui, dans les Arts Libéraux, a su imprimer sur un front humain tant de vie intérieure et de méditation, l'artiste assez savant pour faire traduire au corps des nuances si délicates de l'âme et de la pensée, n'a fait que ce qu'il a voulu en prêtant à ses figures-colonnes ces formes de longues choses stylisées et extra-humaines.

D'où vient ce maître impeccable ? Peut-on, à défaut de son nom, entrevoir quelque chose de ses origines ? Il est clair que par l'éducation, sinon par le sang et la naissance, il se rattache encore à l'école du Midi. Tout le prouve : les frises de chapiteaux historiés, les colonnettes ciselées qui tapissent les fonds et où s'entrelacent aux rinceaux les satyres et les sirènes, tout dénonce ici la présence des grands imagiers du Languedoc. A Chartres comme à Saint-Denis, c'est toujours Toulouse qu'on retrouve : on y revoit çà et là jusqu'aux idiotismes locaux, comme les passements de pieds bizarres, les jambes en croix de Saint-André du Moïse de Souillac et des apôtres de Saint-Étienne. Mais en abordant le nouveau thème de la sculpture royale, le langage s'épure, les traces du dialecte s'effacent. Un goût châtié prévaut. L'artiste se soumet à l'ordre de la pierre, à l'aplomb, à la grande paix monumentale. Il déploie un instinct supérieur du plan. Tout s'y subordonne aussitôt. Cet art qui, vingt-cinq ans plus tôt, à Moissac, à Cahors, pour animer la pierre, bouillonnait de turbulences, exagérait les remous, extravaguait de torsions, subitement se calme et prend l'aspect d'une chose sévère. Les draperies, que l'artiste roman collait à dessein sur la forme, pour faire montre de sa science, la voilent maintenant comme une brume légère ; les longs voiles, les manteaux, la pluie pressée des plis des robes infinies d'une souplesse de soie, les gestes effacés, prudents, les épaules étroites qui craignent d'enfreindre la verticale, tout conspire à incorporer la mince figure à la colonne et concourt à donner, par la répétition, la belle monotonie des chefs-d'œuvre, et aussi par le rythme, le

sexe, par la musicale alternance de la colonne mâle et de la colonne-jeune fille, la merveilleuse sensation d'une architecture humanisée.

Ce qui est admirable, c'est que cette œuvre si voulue est parfaitement naturelle. Dans le fond, derrière les figures, vous trouverez des traces de la luxuriance romane : des colonnettes fouillées, burinées de feuillages, chargées de pampres, d'entrelacs, d'un réseau de filigranes où se poursuivent des nudités d'un paganisme délicat, tout un luxe d'imagination s'agitant dans la demi-teinte, formant une tapisserie sur laquelle se détache la procession des grandes ombres. C'est, sur le seuil des temps nouveaux, le dernier sourire de la sensuelle fantaisie du Midi, la fête suprême de la race aimable du gai savoir. Mais devant le charmant décor, la statuaire, dans ses longueurs un peu paradoxales, est de la vérité la plus touchante. Toutes ces figures lointaines et venues du fond des temps ont un air singulier de vie. Qui est-ce ? Les ancêtres du Christ, la généalogie biblique de ses pères selon la chair, le vieil arbre farouche qui plonge ses racines au ventre de Jessé, tel qu'il s'épanouit au prologue de saint Matthieu. On reconnaît derrière les visages le disque sacré des nimbes et, çà et là, sur les têtes d'hommes, cette étrange calotte en côtes de melon qui est, au moyen âge, la coiffure d'Israël. Mais cette suite de vieux rois atroces, ces Davids et ces Salomons, ces Booz, ces Obeds, et leurs tragiques concubines, Bethsabé, Ruth, Rahab, toute cette antiquité chargée de crimes et de souillures, c'est merveille comme l'artiste la baptise et en fait des seigneurs et des princesses chrétiennes ; il se les représente en costumes du siècle, comme Ghirlandajo, dans sa Naissance de la Vierge, montre dans la chambre de l'accouchée la visite de Giovanna Tornabuoni. Ainsi, au siècle des croisades, nos sculpteurs, voulant faire honneur à Jésus-Christ, n'ont rien trouvé de mieux que de lui donner la mesnie d'un baron français. La tradition ne se trompe guère, dans le sens qu'elle prête à ce vieux portail des rois de Juda : royal, deux fois royal portique, où notre histoire se fait Évangile et où, à la trouble épopée antique, se substituent la droiture, la gentillesse françaises, la noble geste du douzième siècle.

De ce rapprochement résulte, chose curieuse à dire de ces longues formes presque irréelles, un subit accroissement de vie. D'abord, comme il arrive dans beaucoup d'œuvres réalistes, il règne sur l'ensemble on ne sait quoi de double, d'ambigu, qui leur donne une grâce énigmatique. Rien de plus complexe par l'intention que ces créatures demi-bibliques, demi-contemporaines, mi-vivantes, mi-décoratives. D'une part, c'est la sculpture la plus raffinée qui existe, la plus précieuse, la plus subtile à mouler un corsage sous un maillot de soie, à détailler la natte d'une longue chevelure, à reproduire le menu de la toilette féminine. Cet

aristocrate se plaît aux coquetteries d'Ève, aux mondanités que décrit Parthénopeus de Blois : costume charmant, serré au buste et vague autour des jambes, où il y a à la fois de l'ajusté et du flottant, taille fine, lacée aux côtés, longues manches traînantes, et blancs *chainses* ridés, et beaux bliaus et draps de soie, sous lesquels la séductrice prend une grâce de fleur de serre, de savante et rare orchidée. Personne pour imiter comme lui sans maigreur ces souples tuyautages des jupes à mille rides s'évasant un peu sur les pieds, tuyautages qui plus tard, dans des contrefaçons maladroites, ou bien lorsque cette mode cessa d'être comprise, donnèrent aux bonnes gens l'idée d'une patte d'oie, d'où la fable de la reine Pédauque.

Mais en même temps, ce maître d'élégances est un observateur merveilleux des visages. Il modèle simplement : le plan juste, avec peu de modelés intermédiaires. Mais pas un trait qui ne soit de chez nous. On dirait que son art, inhabile encore à saisir l'indice individuel, le caractère de la physionomie, comme il apparaîtra plus tard chez un Clouet, un Houdon, n'en est que plus apte à déchiffrer les caractères généraux et le signalement de la race. Il dégage en quelques traits d'une simplicité immortelle ces types qui ont en eux quelque chose d'éternel, à la manière des héros d'Homère ou de *Roland*. Il n'y a pas au monde de plus beau portrait d'un peuple. Il semble qu'on en retrouve encore les modèles, et que pour créer ces beautés, l'artiste n'a eu qu'à copier ces femmes dont les arrière-petites-filles passent aujourd'hui sous son portail. On verrait dans ses visages d'hommes bonhomie, familiarité, larges tempes, sourcils arqués, pommettes osseuses, longues joues, lèvres goguenardes et le sourire à fleur des lèvres, et tous les signes d'une race ouverte, franche, de prime-saut et d'heureux naturel, brave et bonne, un peu vaine, aimable, aimant la vie, et partout cette intimité, cette cordialité des œuvres du génie. Et il y a, la première à gauche, une Ruth, une vierge d'un jet si pur et d'un ovale si tranquille, avec ses longues paupières et la guimpe qui fait un fond d'ombre à la fraîcheur de sa bouche, que, depuis tant de siècles qu'existe cette figure de pudeur et de poésie, elle est peut-être la plus divine image de la jeune fille.

SUCCÈS DE LA FORMULE FRANÇAISE : LA PROVENCE, L'ESPAGNE, L'ITALIE Pendant trente ans, ce glorieux portail fut l'école de la France. Vingt autres suivirent. C'est notre école d'Égine, à nous, vénérable comme ces idoles de la Grèce archaïque, colonnes jusqu'à mi-corps, humaines seulement par le torse, quand le miracle de Pygmalion ne s'est pas accompli encore et que la vie hésite comme le jour dans l'aube indécise. Beaucoup de ces œuvres ont disparu : l'histoire



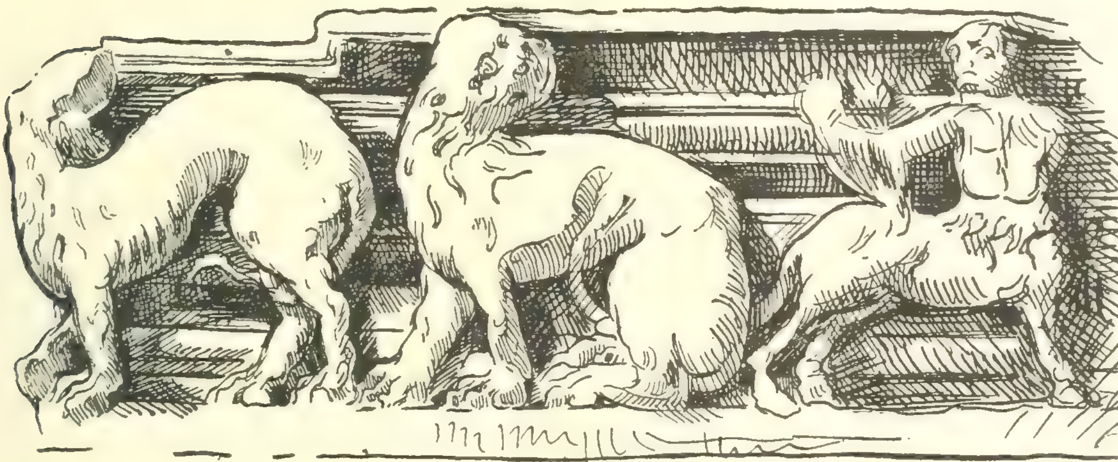
APÔTRES (Saint-Gilles, Gard).

du reste n'est pas faite. Il n'existe même pas un recueil de ces sublimes débris. Indiquons au moins sommairement les principales étapes.

Le portail de Chartres était debout aux environs de 1150. En 1158, l'auteur de la porte centrale (ou l'un de ses élèves immédiats) sculptait l'admirable portail de Saint-Étienne du Mans ; vers la fin du siècle, l'art nouveau arrivait à Angers. Cependant, un second atelier, dans les plaines royales de la Beauce et de la Champagne, créait les magnifiques portails d'Étampes, de Châteaudun, de Provins, de Saint-Loup de Naud (le plus inattendu, de tous le plus intact), tandis qu'un troisième groupe, celui qui avait sculpté à Chartres la porte de la Vierge, répétait le même motif à Paris, à la porte Sainte-Anne, et jusqu'à Reims, au tympan de cette charmante porte du croisillon nord, retrouvée naguère derrière un mur, dans le jeune éclat de ses peintures. Cette même Vierge de Chartres, on la reproduit jusqu'à Toulouse (musée des Augustins) : signe du changement des temps, du flambeau transféré désormais dans le Nord ! Une idée nouvelle apparaît : le trumeau, aussitôt imité à Saint-Loup. C'est à peu près de la même époque (vers 1170) que datent les portails de Saint-Germain-des-Prés (seule une ombre de tympan subsiste), de Corbeil et de Notre-Dame de Châlons (débris admirables au Louvre). Paris rayonne jusqu'à Bourges, plus loin encore, jusqu'à Cambrai, dont un fragment sublime atteste, au musée de Lille, la gloire anéantie. Enfin, aux derniers jours du siècle (vers 1190), cette école parisienne produisait le chef-d'œuvre du portail de Senlis, le premier consacré sur une façade d'église à la gloire de la Vierge et aux « figures » de l'Incarnation, première strophe du poème qui ne cessera plus de tout le moyen âge en l'honneur de Marie. Et ce portail, d'un style infiniment nouveau, était imité sur-le-champ aux façades de Mantes et de Braisne, bientôt après à Chartres. L'art du treizième siècle commence.

Enfin, à l'autre bout de la France, dans la puissante vallée du Rhône, au croisement des routes qui descendent de Bourgogne ou dévalent du Languedoc, un lot d'œuvres fort originales illustre la Provence. Ces fameux portails de Saint-Gilles, de Saint-Trophime d'Arles, de Saint-Barnard de Romans, forment une famille à part, une espèce de tribu romaine, dans l'ensemble de la sculpture française. Ce qu'ils offrent de plus remarquable, c'est de beaucoup l'architecture, la corniche et la plate-bande, la frise et le soubassement, les éperons saillants à colonnes décoratives, et le parti-pris d'exprimer une façade gothique avec des éléments empruntés à la latinité, en style d'arc de triomphe : on dirait une prose du moyen âge traduite en hexamètres. Nulle part, plus que dans ce magnifique décor, n'éclate la volonté de ne pas se soumettre sans discussion à l'influence du Nord, l'orgueil d'une

descendance latine. Et la sculpture aussi, cette grande *gens togata* d'apôtres, de pontifes ornés du laticlave, qui figurent sur leurs stèles dans les entre-colonnes, forment un peuple de Fabius, de Sénèques, de Numas, un Sénat d'une dignité et d'une grandeur romaines. Longtemps on a voulu reconnaître dans ces figures compactes la source de la sculpture française. C'est le contraire qui est vrai. Ces apôtres, appliqués en relief sur un champ plat, comme à Moissac, reposent sur un socle pareil à une section de colonne. Détail qui est une marque d'origine : la



SOUBASSEMENT DE SAINT-TROPHIME (Arles).

sculpture provençale, bien loin d'être l'aïeule, est une fille lointaine de Toulouse et de Chartres, un produit hybride, sénile et sans postérité.

Il resterait encore à suivre à l'étranger l'exode de la sculpture romane ; on la retrouverait dans le Nord jusqu'à Tournai, à la porte Mantille, où l'on voit la Psychomachie, la vieille dualité humaine, le combat des Vertus et des Vices. Mais elle suit surtout vers le double Midi les routes des pèlerins, ceux de Rome et ceux de Saint-Jacques. A Santiago même, on l'a vu, la *Puerta de las Platerias*, la porte des Orfèvres, est l'œuvre des maîtres de Toulouse ; le cloître de San Domingo de Silos est un reflet de Moissac. D'autres routes, franchissant les cols du Roussillon, s'acheminaient par la Cerdagne et par la Catalogne : là se trouvent le beau cloître d'Elne et celui de Comminges, et l'étonnante façade de la *Seo* de Ripoll. Les routes

de Rome, telles que les décrivent les guides des pèlerins, ne sont pas moins jalonnées des souvenirs de la France : le tympan, étranger à la pure Toscane, apparaît à Parme, à Modène ; la statue-colonne, bien timide, se montre à Vérone, à Ferrare (et, chose qui fait rêver, les statues de Roland et d'Olivier ! Toute l'Italie, jusqu'à l'Arioste, n'est que *Reali di Francia*). La Provence classique respire à la façade de Borgo San Donnino.

Ainsi rayonnait sur l'Europe cet art du douzième siècle, qui est de toutes manières le grand siècle de la France. Et cette fécondité prodigieuse allait encore s'accroître de toute l'œuvre du treizième : l'art atteint sa maturité et arrive à l'épanouissement.

IV

LA SCULPTURE DU TREIZIÈME SIÈCLE A ce moment, la sculpture gothique prend aux façades des cathédrales un développement nouveau. Le répertoire d'idées, les grands thèmes que l'esprit du temps propose à l'enseignement et à la méditation se fixent dans leur ensemble. Les tableaux pathétiques, violents, mais généralement isolés, les scènes sans suite que l'art roman dispersait un peu au hasard sur ses mille chapiteaux, se tempèrent et s'ordonnent. De Paris à Amiens, d'Amiens à Reims, de Reims à Bourges, les triples portails vont béant et s'approfondissant pour recevoir à l'aise ce nouveau monde sculpté, pour étaler au large, comme sur un lutrin géant, les feuillets du livre de pierre. Souvent de nouveaux portails, aussi importants que les premiers, s'ouvrent aux façades latérales ; les galeries, les roses, les tours, parfois les niches des arcs-boutants, se peuplent de personnages. La cathédrale entière devient un immense bas-relief, une prodigieuse cristallisation d'idées, une construction morale aussi liée et aussi logique que son architecture forme un système parfait dans l'ordre mécanique : on dirait de ces montagnes d'Égypte couvertes de signes sacrés, où la matière devient esprit, et qui murmurent à l'aurore.

On ne peut douter qu'en un sens la cathédrale ne soit un immense hiéroglyphe, un rébus, un mystère. Il a fallu retrouver la clef de ces symboles, le secret de ce langage perdu. C'est un charme de lire dans nos maîtres, les Didron, les Cahier, les Mâle, l'harmonieux dédale, d'aller de symbole en symbole dans ce transparent univers, dans le ciel des idées. Il y a là, on l'a dit, un vrai « miroir du monde », l'histoire depuis le premier jour jusqu'à la fin des temps et à l'aurore de l'éternité, la création, les patriarches, les prophètes, toute la Bible ; puis la naissance du Sauveur, son

enfance, ses miracles et sa vie sur la terre ; puis les apôtres, les saints, les martyrs et les vierges, l'Église et la légende, et la grande épopée de la famille de Dieu, jusqu'au jour où le Fils de l'Homme redescendra sur la nue pour mettre fin à l'attente, à l'exil, à la mort, et pour inaugurer la béatitude des élus. Il y a le miroir moral, l'âme, l'*homo duplex*, le bien et le mal, les images des vices et des vertus ; il y a le tableau des sciences, l'échelle des connaissances humaines et des arts libéraux ; il y a les travaux des mois, les occupations de la terre, le cours des astres et des saisons, le calendrier, le Zodiaque, l'horloge de la vie. L'homme est là tout entier, avec ses intérêts, ses études, ses peines, avec sa vie de tous les jours, le pain quotidien et le pain éternel, le berceau et la tombe, le mystère de la vie et celui de la mort, le drame de ses origines et celui de sa fin ; il est là avec sa nature et la nature qui l'environne, avec les notions confuses de sa géographie, son bestiaire ingénu, et jusqu'aux feuillages charmants et aux fleurs de ses campagnes. La cathédrale est l'arche où il monte avec tous les siens et toutes les créatures, et qui doit le conduire, comme l'autre, à travers les tempêtes et les périls du siècle, au port, à la paix, au salut.

Bien entendu, ce programme idéal n'a été réalisé nulle part. Chaque cathédrale n'en offre qu'un texte variable et toujours incomplet. Il y a plus. Quand on a reconnu le caractère didactique de l'art du moyen âge, pénétré les énigmes de son iconographie, qu'a-t-on fait pour en expliquer ou en comprendre la beauté ? Sans doute, c'est la grandeur de cet art d'avoir été un art religieux et d'avoir servi de langage aux plus hautes idées morales de notre race. Mais c'est quelquefois son défaut que l'abus de l'idéologie. Le prix des œuvres d'art n'est nullement en raison de leur contenu intelligible. L'écueil du moyen âge est souvent la subtilité. Il lui arrive de vouloir trop dire ou trop instruire, plutôt que de toucher et d'émouvoir : si bien qu'on se demande si les idées morales dont il a vécu ne lui ont pas en fin de compte autant nui qu'elles l'ont servi.

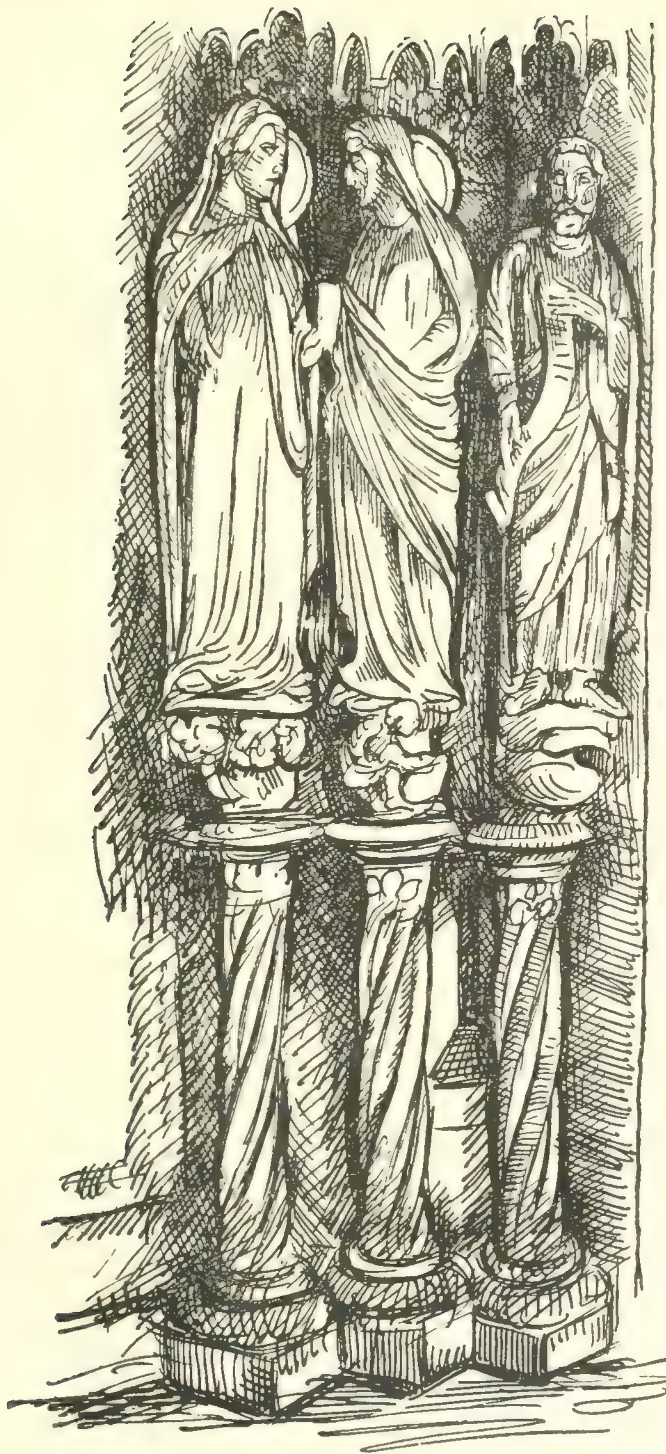
Tel qu'il est, avec ses défauts et ses obscurités, avec l'excès de son bagage scolastique (lui, qu'on a représenté comme un art tout laïc !), cet art du treizième siècle n'en est pas moins le seul que l'on puisse opposer à l'art de l'ancienne Grèce comme traduction plastique d'une vision du monde, la seule représentation complète, depuis l'Olympe, d'un système de l'univers. Cette vision a soulevé dans les âmes d'artistes un enthousiasme, qui fait que la sculpture se transforme et repart comme après une seconde naissance. Les hommes du moyen âge ont cru sincèrement renfermer dans ce cadre toutes les certitudes. Leur art est le produit le plus original de la culture chrétienne. Et pour nous, fils de cette culture, et dont les cons-

ciences portent encore l'héritage de cette poésie séculaire, un lien nous rattache à l'œuvre de nos ancêtres ; une fibre s'émeut en nous, qui nous y fait reconnaître la manière la plus noble, pour une âme française, de rêver le songe de la vie.

LA PREMIÈRE GÉNÉRATION (1200-1235). LA FAÇADE DE NOTRE-DAME. LES PORTAILS LATÉRAUX DE CHARTRES Nous ne saurons sans doute jamais bien les débuts de cette nouvelle école ; les origines nous en échappent, nous ne pouvons saisir par quelles nuances la plus jeune s'est dégagée de son aînée, et la française de la toulousaine, dont elle a commencé par être une colonie. Trop de chaînons nous manquent : il ne reste rien de Noyon, Laon est entièrement restauré et n'a jamais eu que des sculpteurs secondaires. De Sens, il ne subsiste qu'une statue admirable, seule épave de tant de ruines.

On saute brusquement à travers cette lacune, devant le portail de Notre-Dame : chef-d'œuvre subit, inexpliqué ! Les portes de la façade étaient achevées en 1208. A juger d'après ce qui en reste, ce devait être le morceau le plus parfait du moyen âge. Le tympan de gauche, qui représente le couronnement de la Vierge, est d'une beauté qu'Athènes n'a jamais surpassée. La rangée de vieillards rêveurs qui orne le linteau, la scène incomparable du réveil, avec son équilibre et son ordre suprêmes, enfin la vision du sommet, le triomphe céleste, ces trois étages de sculpture parfaitement ordonnés, sans une dissonance, sans une faute de goût, empreints d'une gravité et d'une douceur profondes, avec des draperies paisibles, des gestes éternels, forment une composition dont aucun art n'offre l'exemple. Les petits panneaux ciselés sous les arcatures des piédroits (sainte Geneviève, saint Denis, sainte Madeleine, etc.) sont des morceaux d'anthologie. Le calendrier, les saisons des chambranles (la figurine sans prix de l'Été demi-nu, en chapeau de paille, aiguisant sa faux) sont d'une perfection attique. Un frémissement de feuillages, un miraculeux printemps de bouquets, de rameaux, enveloppe tout ce portail d'une grâce, d'une puissance d'amour émerveillées et inconnues. A côté de cette sérénité, le portail du Jugement développe la fougue de sa passion romantique : des chevaux aux naseaux de feu, chevauchés par la Mort, à la place du cavalier désarçonné qui roule de la croupe, le ventre ouvert et perdant ses entrailles. Art surprenant, capable déjà d'une gamme d'expressions si vaste, allant de la terre au ciel et du ciel à l'enfer, de la poésie angélique à la poésie noire ! Quel devait être un tel portail dans sa première beauté ? Mais toute la grande statuaire de Notre-Dame a disparu.

Pour retrouver le fil de la tradition, il faut retourner à Chartres. Chartres est la



LA VISITATION (Portail nord de Chartres).

seule de nos églises (la seule de la chrétienté, avec Saint-Jacques de Compostelle) qui ait uni au caractère d'une cathédrale la célébrité populaire d'un grand pèlerinage. Le fabuleux sanctuaire de la Vierge druidique, de la mystérieuse *Virgo paritura* de la forêt carnute, le temple qui possédait l'insigne relique du saint voile, du *chainse* de la Vierge Marie, et enfin le chef sacré de sa mère sainte Anne, jouissait assurément d'une gloire sans rivale. On a vu l'explosion de zèle qui suivit l'incendie de 1194. L'ancien portail royal avait été par bonheur épargné ; on se contenta de le reporter à l'alignement des tours. Mais la Vierge de Chartres disposait d'un budget dont étaient bien loin d'approcher ses sœurs de Paris ou d'Amiens. Deux nouveaux portails furent prévus aux façades des transepts ; ils étaient terminés l'un et l'autre vers 1220, lorsqu'il fut décidé de les agrandir encore et de les faire précéder de porches magnifiques. Ainsi fut réalisé l'ensemble incomparable que nous avons aujourd'hui sous les yeux.

Depuis le portail de Senlis, le portail nord de Chartres est le premier monument complet de la sculpture française qui nous soit parvenu. Le thème est le même, la Vierge, et plus d'un développement aussi. Les deux œuvres, à vingt ou trente ans d'intervalle, ont été conduites par le même maître, du moins par un même atelier. C'est bien le portail de Senlis, mais combien agrandi, amplifié, orchestré ! Les statues des prophètes ou des « figures » du Christ, Abraham, David, Melchissédec, sont une des créations les plus extraordinaires de la poésie : cette armée de vieillards farouches, qui s'avancent du côté des frimas, avec de grands gestes bizarres, comme des visionnaires absorbés dans une contemplation maniaque, longues faces amaigries, abruptes, aux barbes épiques que tourmentent les tempêtes, forment une étonnante vision barbare. Quelle différence avec les rois raffinés de la porte occidentale ! L'artiste, dans ces grandes figures sauvages et heurtées, a voulu évoquer les siècles primitifs, les géants de la solitude, les voix qui crient dans le désert. Au portail du Midi, qui représente au contraire le monde de la « grâce » opposé à celui de la promesse et de la « figure », les apôtres ne sont qu'une doublure des prophètes ; aucun d'eux n'égale de bien loin le saint Jean-Baptiste du portail Nord, le maigre fol, l'inquiet ascète, l'inoubliable *nabi* nourri d'insectes, insecte lui-même, une figure qui, à elle seule, serait, en d'autres pays, la gloire d'une ville.

Je ne puis songer, bien entendu, à analyser une à une les quarante statues de ces prodigieux portails, à reconnaître les auteurs, à classer les talents. C'est ici qu'il faut se placer pour envisager les progrès, comprendre la valeur de la statuaire du moyen âge. Ce qu'avait fait la Grèce, avec son Olympe et ses dieux, modeler, perfectionner quelques types exquis, présenter à l'imagination une idée accomplie

de la nature humaine, former un répertoire de modèles excellents, telle fut dans le monde chrétien l'œuvre de nos artistes. Il ne s'agit plus ici de la froide allégorie des clercs, il s'agit de ce qui est l'œuvre plastique par excellence, proposer une image parfaite de la vie. Ces héros et ces saints, ces confesseurs et ces martyrs, ces vierges et ces prêtres, forment un Panthéon nouveau, une société idéale et pourtant familière, le modèle de ces « conversations sacrées » qui devaient être, de Bellini à Giorgione et de Titien à Rubens, le thème favori de la peinture chrétienne. Exprimer les types, les nuances, les grands caractères moraux qui distinguent le penseur, le soldat, le pasteur ; dégager les traits éternels de la grande famille, distinguer les tempéraments qui font le docteur, l'apôtre, le moine, le paladin, représenter ainsi par quelques exemplaires de choix les moules généraux où la nature jette la vie, les directions qu'elle lui imprime et les voies qu'elle lui trace, c'était se proposer la mission la plus haute dont soit capable la poésie. C'est là ce qui assigne à l'art du moyen âge son caractère humain. Mais nulle part plus qu'à Chartres, en se promenant sous ces portiques, sous les pieds de ce peuple sublime, on ne sent le bienfait qu'est dans le monde la présence de cette création vraiment édifiante, la paix que verse à nos cœurs le conseil de ces maîtres, de ces saints patrons de la vie.

La conséquence, on la devine : l'art échappe de plus en plus à la théologie, pour se rapprocher davantage de la vérité et de la nature. L'œuvre d'art une fois née devient une création indépendante, qui se développe par elle-même, selon ses lois propres d'existence. L'artiste, avec un goût exquis et un respect du passé dont des siècles plus « éclairés » n'ont pas toujours fait preuve, a tenu à conserver le vieux portail élevé au siècle précédent ; mais il ne saurait s'empêcher d'être déjà d'un autre âge. Le naturalisme, que le vieux maître limitait à l'observation des visages, se répand désormais dans le corps et dans tous les membres. Les figures, toujours étroitement liées à la colonne, ne se confondent plus avec elle ; elles s'en dégagent franchement, sans cesser d'être monumentales. Les proportions deviennent de plus en plus normales et ne se croient plus obligées, pour des nécessités de style, à des déformations arbitraires. Les corps sont observés dans leurs dimensions exactes et dans leurs épaisseurs. Ils obéissent encore à la règle architecturale, mais cette loi ne prévaut plus sur les conditions de la nature et de la vie physique. Sans doute, l'art du moyen âge ne paraît pas avoir jamais eu, dans l'expression du corps humain, l'ensemble de doctrines et de certitudes savantes qu'a possédées l'art de la Grèce ; il s'est contenté de mesures beaucoup plus empiriques, assez variables d'un maître et d'une école à l'autre, ou bien, pour les

petites figures, de quelques rapports élémentaires, fondés sur la géométrie. Il ne semble pas que l'étude du nu ait tenu dans ses idées la place prépondérante que nous lui accordons depuis la Renaissance, ce qui avait peu d'importance dans un art presque toujours drapé ou costumé ; il ne faut du reste pas croire que le nu fût totalement banni des ateliers : on le voyait aux bains, aux étuves, que le moyen âge avait hérités des Romains ; on trouve dans l'album de Vilard de Honnecourt une étude naïve de modèle vivant. Et la sculpture présente souvent, par exemple dans les enfers ou les résurrections des morts, des morceaux de nu un peu sommaires, mais d'une expression toujours juste.

Ce qui est vrai, c'est que l'étude scientifique du nu ne fut jamais pour le moyen âge la condition *sine qua non* et la règle du beau. La beauté même, au sens que lui donna la Grèce, n'y a été longtemps qu'un objet secondaire. On ne la voit apparaître, comme un sourire suprême, qu'à la veille du déclin. La grande époque lui préfère la vérité morale, la vie intérieure, le caractère. Mais il y a dans la pierre des exigences de forme, une sorte de génie caché qui défend l'à peu près, commande à la pensée de se matérialiser. On le voit bien à Chartres : les gestes sont encore contraints (parfois, d'autant plus éloquents), mais déjà la vie circule. Elle gonfle les figures, elle produit les volumes, les masses, comme dans une sorte de « repoussé », à grands coups de marteau qui seraient donnés du dedans. Les personnages ressentent çà et là de la gêne, tous ne sont pas libres encore ; mais il y a dans ces poitrines assez de place pour les organes ; la tête n'est plus seule à vivre. Le corps repose d'aplomb sur ses deux pieds. Les draperies, toujours un peu étroites, commencent à s'assouplir. Toujours la verticale domine, mais avec des frissons nouveaux ; un sang frais court le long des membres, et l'on sent dans les torses, sous les plis émus des étoffes, palpiter des entrailles.

Ce n'est pas tout : la vie qui anime ces figures les relie maintenant entre elles ; elles se tournent l'une vers l'autre, elles cessent de s'ignorer, elles se reconnaissent et conversent. On voit s'ébaucher de l'une à l'autre des scènes, des dialogues. C'est le groupe de l'Annonciation, celui de la Visitation, germe de tant de chefs-d'œuvre. Même les figures que nulle action ne groupe, ne s'associent pas au hasard ; elles s'assemblent par familles, selon un rythme délicat d'affinité ou de contraste. On croit entendre une musique, dont chaque âme serait une note : un goût artiste forme ces concerts. Sans doute, ces statues ne sont pas toutes égales ; mais les auteurs qui ont sculpté le saint Jean-Baptiste du portail Nord, et puis, au portail du Midi, le groupe admirable des confesseurs, le saint Martin épique, le mystique saint Grégoire, le bilieux scribe saint Jérôme, étaient des maîtres mer-




APÔTRES (Sainte-Chapelle).

veilleux de science plastique et d'expression morale. Ils ajoutent au répertoire humain quelques-unes des figures les plus précieuses qu'il y ait dans l'art universel. La sainte Modeste si fière, si sérieuse et si douce, si exquise de galbe, de grâce virginale et tendre, est une Diane de Gabies chrétienne, une œuvre qui n'a pas sa pareille au monde pour son parfum de féminité. Quant au saint Adrien et au saint Théodore, qui illustrent la blanche cohorte des martyrs, le sculpteur en a fait les types du chevalier français, les frères de Joinville, modèles de dévouement et de simple courage, les statues immortelles du croisé, sous l'habit de fer de saint Jean d'Acre et de la Mansourah : Donatello n'en approche pas, dans son trop gracieux condottière, son équivoque saint Georges d'Or San Michele.

L'œuvre, cette fois encore, comme naguère le portail des Rois, eut un retentissement immense. Toutes les cathédrales en train la reproduisent : on l'imite à Strasbourg, au sublime pilier des Anges ; on l'imite à Lausanne, et encore en Espagne, à Léon, Avila. Une fois de plus, le sculpteur de Chartres a façonné l'idéal de la chrétienté. Mais nulle part cela n'est visible mieux que dans les deux grands chantiers français de cette époque, à Amiens et à Reims.

La façade d'Amiens a pu être achevée aux environs de 1235. Ce n'est peut-être pas la plus belle qu'on puisse voir, mais elle a ce privilège d'être la seule grande façade absolument intacte qui soit venue jusqu'à nous. Ce n'est pas la sculpture qui a le plus d'idées rares : c'est celle dont l'ensemble est le plus homogène. Les quatre-feuilles charmants, d'accent picard si savoureux, d'un si vif parfum de terroir, qui décorent le soubassement, sont les modèles des médaillons du campanile de Giotto, de la porte du Baptistère d'André della Robbia et de la fontaine de Pérouse. La statuaire est manifestement de la famille de Chartres. On y retrouve trait pour trait les beaux groupes, si nouveaux, Annonciation, Visitation. L'exquise sainte Ulphe est une sœur cadette de sainte Modeste. Le Christ célèbre, le « beau Dieu », est un reflet du Jésus, encore plus émouvant, plus *intérieur*, de Chartres. Moins originale, moins créée, cette sculpture d'Amiens ne laisse pas cependant d'avoir ses mérites propres. La draperie, là-bas encore un peu timide, se libère ; elle flotte en ondes plus souples, ou se répand en masses plus amples. Le pli se simplifie, sort des vieilles complications, des rides archaïques et conventionnelles. Des étoffes bourrues, des bures, des capes de laine à grands plans, se substituent aux petits flots pressés et aux stries de la soie. La forme s'enveloppe sous un vêtement plus large. Le visage, les mains, sur ce fond plus tranquille, prennent une vie nouvelle. Trois ou quatre figures, le populaire Osée, la bouche coassante, l'œil crépitant d'esprit, masque étincelant de frondeur, de pamphlétaire, et surtout le grandiose



VIERGE DE NOTRE-DAME DE PARIS (Trumeau du transept Nord).

évêque saint Firmin, avec son geste solennel et son visage apostolique, sont des chefs-d'œuvre accomplis de la statuaire française.

La statuaire de Reims est autrement complexe. Pour tout dire en deux mots, Reims est un monument qui a deux façades principales. Il y avait eu d'abord un premier projet, qui imitait ce qu'alors on connaissait de plus beau, Chartres et Paris ; les sculptures furent exécutées et même quelques-unes montées sur la façade. Puis un autre projet prévalut, et le reste des statues déjà exécutées fut relégué devant un portail secondaire, d'où il résulte qu'on voit à Reims deux façades successives, dont la première est séparée en deux morceaux, aux deux bouts de la cathédrale.

Cette première sculpture de Reims sort pour une part de Chartres : témoin la série des prophètes et, dans un tympan, l'histoire de Job. Mais cet atelier a aussi ses traits bien reconnaissables. Les statures sont un peu courtes, les têtes un peu grosses. Tous les *volumes* s'amplifient, les corps respirent et soufflent par des poitrines plus profondes. Pour la première fois, la colonne disparaît : la statue se passe de son tuteur. Elle vit, massive et solitaire, sur le fond de la muraille, se suffisant à elle-même. Aucune école, depuis l'art roman, n'est plus près de l'antique. Les deux apôtres, Pierre et Paul, semblent sortir, ressuscités, de quelque fouille romaine. La draperie, fouillée, crespelée, à mille flots pressés, un peu écrasés, adoucis d'une gorge sur l'arête, se déroule en menues vagues souriantes, dont chacune accroche et fait frissonner la lumière : c'est déjà l'art si singulier qu'on admirera, vingt ans plus tard, au groupe incomparable de la Visitation. Une sainte, debout, pensive, un genou replié et faisant une saillie légère sous ses voiles, paraît une lente statue de la méditation, une Monique, une mélancolie : première caresse insinuante, douce et jeune inflexion de la vie.

V

L'ÉCOLE DE PARIS. LES APÔTRES DE LA SAINTE-CHAPELLE, etc. Toute cette sculpture existait vers 1240, lorsqu'un fait nouveau se produisit. En réalité, on le devine, lorsque nous parlons de ces différents ateliers de Chartres, de Senlis, d'Amiens, de Reims, cette nomenclature n'est faite que pour la clarté du discours. Elle ne suppose pas dans chacune de ces villes ce qu'on appelle des écoles, qui auraient disparu brusquement sans laisser de traces. Il n'y a jamais eu dans un si petit rayon autant de foyers locaux, indépendants les uns des autres.



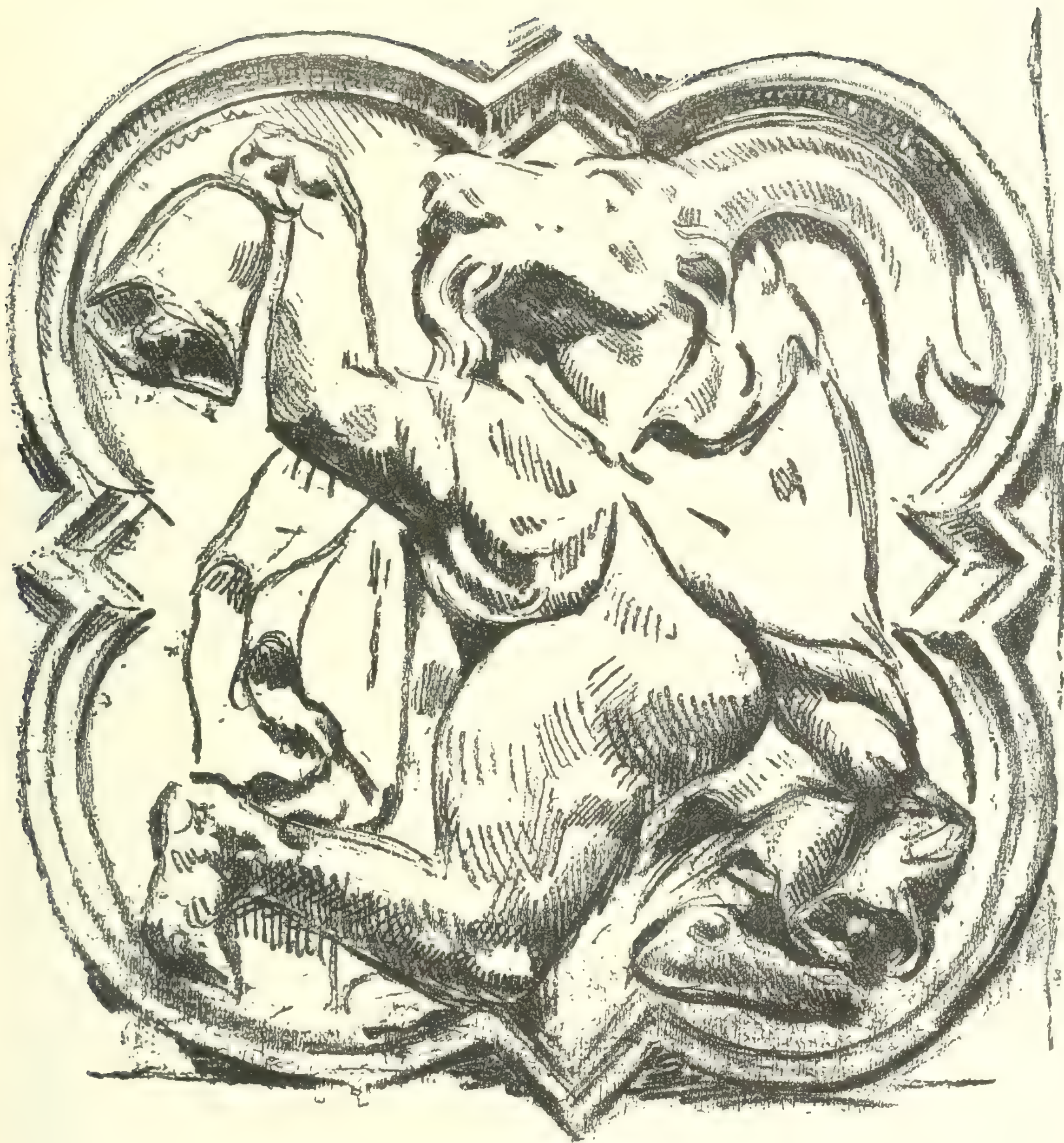
LA VIERGE DORÉE D'AMIENS.

Il est évident que toute la sculpture du treizième siècle n'a qu'un centre. Comme la sculpture romane est sortie de Toulouse, la seconde, la française, s'est formée à Paris. On ne peut guère que le soupçonner pour la première moitié du siècle. A partir de 1240, le soupçon se change en certitude.

En 1245, saint Louis faisait construire la Sainte-Chapelle et, chose toute nouvelle, son architecte décora de statues les colonnes de la nef. En 1257, on achevait les portails des transepts de Notre-Dame ; et, sans doute à la même époque, on introduisit quelques changements dans le Jugement dernier de la façade occidentale : il saute aux yeux que le Christ est d'un tout autre style que celui du linteau.

Ce groupe de sculptures éclate de caractères tout nouveaux. Les âges précédents nous ont fait assister à la lente conquête de la forme. De cette forme, maintenant, l'art se joue avec une maîtrise, une virtuosité inconnues ; sans la violenter encore, il y verse une activité, un trésor d'expériences et de sensations inédites. Les visages se creusent d'ombres plus énergiques ; les plans paraissent moins fixes et moins calmes ; les draperies se brisent en cassures plus anguleuses et plus profondes, dont les bords arrêtent la lumière, tandis que des noirs plus denses s'accumulent au fond des plis. Le modelé se diversifie, mais se fait en général plus accentué, plus insistant. Il en résulte dans l'ensemble un tressaillement nouveau, des surfaces plus oscillantes et plus mobiles, une manière d'attaquer la pierre et de conduire l'éclairage avec une entente plus piquante du pittoresque et de l'*effet*, et, pour tout dire en deux mots, plus de saillie et plus de vie. Comparez entre eux, à Notre-Dame, le tympan de la porte Saint-Étienne et la mort de la Vierge : on mesure la révolution qui s'est passée en quarante ans. Avant d'en comprendre le sujet, par la complication des lignes, par l'éclairage plus dramatique, par la façon de faire rejaillir, rebondir la lumière, combien l'impression diffère de l'œuvre d'autrefois, baignée d'une nappe blonde et égale de jour !

Cette *Mort de saint Étienne* est d'ailleurs une des œuvres classiques du moyen âge, aussitôt copiée à Meaux. Le vocabulaire s'assouplit, le langage, sous le ciseau plus habile des sculpteurs, s'enrichit d'une foule de locutions inédites ; il devient de jour en jour capable d'exprimer ce qu'il veut, d'égaler la nature. Les délicieuses scènes d'étudiants, assez inexpliquées, sculptées à fleur de pierre sur les piédroits de la porte, les vifs tableaux de la vie d'écolier, les leçons, les jolies filles, la verve, le pétillement, la grâce de tout cela, sont chose si neuve qu'elle en paraît presque mystérieuse. L'art abandonne les régions de l'idéal, de l'absolu, il entre dans le relatif, le réel et le contingent. Avec mille ressources nouvelles et un goût consommé, il se détourne déjà du monde des idées, et aborde le divers, le variable,



QUATRE-FEUILLES (Portail des Libraires à la cathédrale de Rouen).

le changeant ; il se donne pour objet le portrait de la vie. Changement d'atmosphère, signe d'un esprit tout nouveau ! Spectacle admirable d'un art qui court de chef-d'œuvre en chef-d'œuvre, et qui en deux siècles n'a pas connu un moment de routine et de repos.

LES VIERGES DU MOYEN AGE Il semble que ces pensées nouvelles se cristallisent dans un type qui apparaît alors pour la première fois.

Au transept nord de Notre-Dame, dans ce groupe de sculptures dont nous venons de parler, non loin de l'historique Porte Rouge où l'on voit saint Louis et sa Marguerite en prières, il y a une statue, peu connue des Parisiens même, et qui devrait être une des gloires de la cathédrale et de la France. Cette statue, la seule épargnée de la grande statuaire de Notre-Dame, est en outre quelque chose d'importance extraordinaire : c'est la première statue de la Vierge qui ait dressé sa grâce devant un portail d'église.

Cette mère de filles innombrables, cette aïeule de milliers de beautés qui sont encore la parure de nos moindres églises de campagne, source d'un peuple infini de créatures toutes aimables, mérite certes un rang à part dans le cœur de tout homme civilisé. C'est l'avènement visible d'un principe de tendresse, qui bouleverse, jusqu'au fond du ciel, les entrailles de la divinité ; c'est l'idée qui contient toute la poésie chrétienne, l'idée charmante, irrationnelle, de la toute-puissance de l'amour. L'Incarnation remonte d'un degré, se transforme du Fils à la Mère : Dieu se fait femme. C'est le commencement de cet immense *Ave, Maria*, le mot où le moyen âge a embaumé son cœur. Dans cet hommage à la reine des cieux, dans ce sacre de la femme, dans cet agenouillement devant l'immortelle Ève, Paris devait devancer le monde.

Depuis la Vierge parisienne de la porte Sainte-Anne, jusqu'à l'*Ancilla Domini* des portails de Braisne et de Senlis, il faudrait dire le rôle de Paris dans l'élaboration de ce thème incomparable. D'abord assise, immobile, son fils bénissant assis lui-même entre ses deux genoux, l'hiératique figure ne semble que l'ostensoir vivant, le trône de la divinité. Elle est moins une femme qu'une idée. Peu à peu, cette idée s'anime ; une aube de sentiment paraît. Jésus est un enfant qui sourit à sa mère, *incipit risu cognoscere matrem*. Le poème commence par ces gazouillements du berceau.

Enfin, voici la mère debout, dans la splendeur de sa jeunesse et de sa beauté : figure hardie, de jet héroïque, digne image de l'universelle « dame », aux grands siècles de la chevalerie,

Dame des cieux, régente terrienne,
Empérière des infernaux palus...



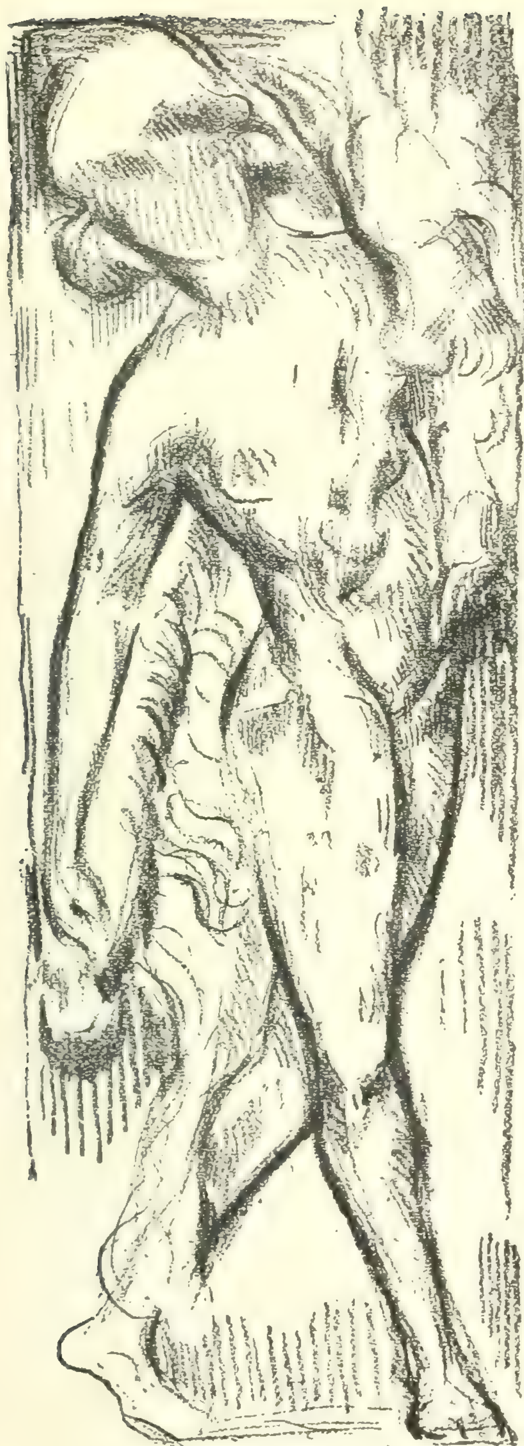
QUATRE-FEUILLES (Portail des Libraires, cathédrale de Rouen).

Elle est reine, et femme à la fois. Le léger diadème en tête, un voile flottant sur les cheveux, toute drapée d'un large manteau qui s'agrafe au col par un bijou, elle élève d'un geste charmant de maternel triomphe, l'enfant sur un de ses bras. Dans ce mouvement le torse se renverse : la tête s'écarte de la verticale, la jambe droite fléchit pour suivre la flexion du buste et prend son point d'appui légèrement en arrière. Toute la personne subit une cambrure d'arc, elle *hanche* avec un balancement de croissant, convexe d'un côté et concave de l'autre, qui magnifie le galbe auguste et généreux des flancs, tandis que le manteau, ramené obliquement, souligne la géniale arabesque de diagonales expressives. Conquête merveilleuse, qui avait fait en Grèce la gloire de Polyclète : modifier l'équilibre de la figure humaine, en altérer l'aplomb, la douer enfin de mouvement en faisant porter sur un seul pied le poids de l'harmonieuse machine.

Deux fois neuve, par la forme et par le sens, la fleur des temps nouveaux fut saluée avec transport : le moyen âge reconnut la fille de ses rêves. Dès lors, elle ne les quitte plus. La voici à la porte d'Amiens dans la fameuse Vierge dorée, si parisienne et si princesse, riant de ses cils mignards et du coin gracieux de ses lèvres sous l'énorme buisson d'orfèvrerie qui couronne sa tête exquise ; la voici en vingt endroits, depuis la Vierge de Saint-Denis (aujourd'hui à Saint-Germain-des-Prés), jusqu'à cette Joconde de nos Vierges françaises, la divine Vierge du Marturet. Elle prend chaque fois un degré nouveau d'humanité. Si elle perd quelque chose de sa majesté d'idole, elle le regagne, et au delà, en charme féminin, en royauté de grâce. Caresses, désirs, bonheur intime, souvenirs de l'enfance et songes de la jeunesse, amour, lien profond de l'homme et de la femme, immortelle tendresse qui fait vivre le monde, charme éternel de la nature, tout se résume et se concentre dans cette créature adorée, toute la félicité humaine, et on ne sait quelle nostalgie de paradis perdu et de nuptiale innocence dans ce groupe virginal : la femme, l'enfant, le ciel sur la terre, et le foyer, et la patrie... On vante la beauté des madones italiennes. Elle paraîtrait moins singulière, si l'on connaissait mieux nos Vierges du moyen âge.

LA FAÇADE DE REIMS C'est ce monde de pensées nouvelles qui éclate brusquement à Reims, non plus d'une manière détournée, sur une porte latérale, mais au grand jour, en pleine gloire, vieillissant tout d'un coup les idées de la veille, les rejetant dans l'ombre et imposant impérieusement, sur une façade entière, la majesté nouvelle. Ce coup d'État trouble encore le radieux chef-d'œuvre et y répand, comme un rayon qui dissipe les nuées, une sorte d'émoi sublime.

J'écris comme si la ruine sacrée n'était plus désormais autre chose qu'une



BACCHUS (Cathédrale d'Auxerre).



HERCULE (Cathédrale d'Auxerre).

ombre... Hélas ! Je ne puis me résoudre à parler d'elle au passé. Toujours je la revois telle que je l'ai vue : l'immortel souvenir survit dans nos regards, tandis que les pierres calcinées crient par leurs plaies béantes contre leurs assassins.

On a dit plus haut que l'ancienne statuaire de Reims fait place tout à coup, vers 1250, à une autre entièrement nouvelle. Au lieu du programme primitif, le Christ au centre, la Vierge à droite, les saints à gauche, volte-face totale ; les statues déjà prêtes sont exilées au second plan. Pour le grand portail, on prépare un programme tout différent : la Vierge cette fois règne au centre. C'est pour elle que l'artiste conçut ce prodigieux épithalame et traça cette façade royale, la plus somptueuse, la plus lyrique et la plus envolée de toutes les architectures connues.

Sans doute, depuis toujours, la Vierge occupait dans l'Église une place d'honneur ; presque toutes nos cathédrales s'appellent Notre-Dame. Il y a cependant ici une nuance de plus, bien digne de ce treizième siècle, qui déifia la femme. Il semble qu'un élément nouveau entre avec elle dans l'art, quelque chose de moins intellectuel et de plus émotif, une sorte de changement dans la température morale, moins de goût pour les idées, plus d'attrait pour les intuitions de la sensibilité et, pour dire tout en deux mots, le culte de la beauté et celui du pathétique.

J'aimerais à suivre en détail, sur l'immense bas-relief, les traces de cette passionnante histoire, de cette remarquable révolution des idées. On verrait le goût du drame, l'amour des larmes, de la souffrance, s'introduire dans une sculpture jusqu'alors impassible ; on verrait le grand crucifix pendu (chose toute nouvelle) sur un des gables de la façade, comme une hostie sur l'ostensoir ; on admirerait dans les voussures les scènes de la Passion, une montée au Calvaire, un Christ portant sa croix, exténué, les cheveux défaits, buttant à chaque pas, comme une loque humaine, un sanglot de la pierre. Mais qui ne connaît ces deux figures de la *Visitation*, figures célèbres, énigmatiques, aux formes pleines, opulentes, drapées solennellement à mille petits plis mouillés qui les rendent un peu flottantes, ces figures qu'on croirait extraites de quelque fouille antique et qu'on prendrait pour des Livies ? Apparitions étonnantes, longtemps inexplicables. Après ce qu'on a vu du goût antique au moyen âge, l'étonnement disparaît. Nous ne voyons plus dans ces belles femmes que l'épanouissement d'une longue tradition, et dont nous avons admiré, à Reims même, des modèles antérieurs.

Il y avait donc dès le temps de saint Louis tous les éléments d'une renaissance à la manière antique, celle qui s'est produite deux siècles et demi plus tard en Italie. Pourquoi n'a-t-elle pas abouti ? Pourquoi a-t-elle disparu sans laisser aucune trace, et si bien que les témoignages qui en restent surprennent et paraissent des énigmes ?



SCÈNE DE LA CRÉATION (Cathédrale d'Auxerre).

Pour le comprendre, il faut se tourner, à Reims même, vers les autres statues qui environnent ce beau couple. Il faut se rappeler ces figures passionnées, sanglotantes, que je signalais tout à l'heure. Il faut regarder les grandes statues voisines, œuvres du maître étincelant qui anime toute cette façade et qui mène le chœur ; il faut voir cette fine sainte Anne, si jolie, sa frimousse chiffonnée, futée, un peu bourgeoise, ce saint Joseph aux moustaches de chat, narquois, caustique, les yeux bridés, l'air d'un rapin, avec le sourire de La Fontaine, et ce crépitement sec et clair de sarment dans les flammes. Pour la liberté de l'invention, la verve, le relief, l'entrain étourdissant, pour le jeté de la draperie, l'élégance, l'esprit du modelé, il n'y a rien de supérieur à ces morceaux exquis. On y a reconnu un bouquet de terroir, l'arome, la fantaisie et la vérité champenoises. En fait, je ne vois là que Paris, la virtuosité, le caprice et le dilettantisme des Apôtres de la Sainte-Chapelle : j'y retrouve le même style aigu, les cassures impatientes, la flamme inquiète, l'ardeur subtile, l'expression agile, chatoyante, pleine de mouvement et de reflets dans les ombres. C'est ce même caractère artiste et « amusant », émancipé, presque ironique, mais contenu encore par un goût infaillible, que nous avons observé dans la *Vie de l'écolier* à la porte Saint-Étienne. La sculpture dépouille là ses dernières traces d'hiératisme : elle se déride et jubile, elle se livre au bonheur, à l'ivresse charmante de représenter la vie. N'était la mesure et la grâce, ce serait déjà presque le ton du fabliau. Cette prose fera école, elle conquerra la Bourgogne et y deviendra éloquence. La langue y prendra plus de corps, plus de force, plus de lourdeur et plus d'emphase. On ne retrouvera plus cet instant d'équilibre, cette grâce de l'adolescence, ce je ne sais quoi d'ailé qui se personnifiait dans cette statue divine qu'on appelait le « Sourire de Reims ».

Maintenant, on s'explique pourquoi la Renaissance, qui était prête à ce moment, ne put être qu'ébauchée. Deux tendances, qui étaient en germe à cette époque, se font jour à travers la façade de Reims. Un torrent d'émotions, jusqu'alors étrangères à l'art, ruisselle sur les frontons, roule en cascade sur les voussures ; les scènes de la Passion prennent un degré de réalité inouïe. C'en est fait pour longtemps de la sérénité et de la beauté pure. D'autre part, le goût du vrai, de l'observation juste, qui avait été pour l'art gothique un élément de progrès fécond, l'entraîne de plus en plus vers le naturalisme. Un double courant de drame et de réalité emporte l'art, pour deux cents ans, sur une voie d'où il ne sortira qu'après avoir épuisé jusqu'à la satiété toutes les ressources du réalisme. C'est alors seulement que, las de vulgarité et de convulsions, les artistes reviendront demander à l'antiquité la discipline de la raison et le frein de la beauté.



VIERGE D'IVOIRE (Villeneuve-lès-Avignon).

Un seul mot pour finir : toute cette évolution était achevée en cent ans. Dès 1260, à la façade de Reims, l'art du quatorzième siècle est prêt. Nous avions eu le temps, en trois ou quatre générations, de faire le tour complet de l'art, d'épuiser trois ou quatre conceptions du monde, cependant que, pesant imitateur de quelques sarcophages antiques, venait seulement de paraître le prétendu initiateur de la sculpture moderne, l'auteur surfait de la chaire de Pise, Nicolas d'Apulie.

VI

BOURGES, ROUEN, AUXERRE. LA FLORE DES CATHÉDRALES Avec la façade de Reims, finit l'histoire de la sculpture monumentale au treizième siècle. Les autres cathédrales ont perdu leurs statues. La même école issue de Paris, à qui l'on doit la façade de Reims, a sculpté à Bourges le célèbre tympan du Jugement dernier, et aussi ce merveilleux jubé, dont quelques fragments, conservés au Louvre, font penser aux débris des métopes du Parthénon. Il y avait alors en France quelque chose de l'esprit de la Grèce de Périclès. Ce génie se joue surtout en cent légers bas-reliefs, en quatre-feuilles, en médaillons, comme ceux qui décorent à Rouen la porte de la Calendre et la porte des Libraires, ou le soubassement de la façade de Lyon. Dans les plus beaux de tous, ceux de la façade d'Auxerre, cette grâce parisienne flotte une dernière fois, à l'extrême fin du siècle, dans une fête à demi païenne où on ne sait quel André Chénier, quel Jean Goujon du moyen âge donne presque l'illusion de la beauté attique. A la cathédrale de Bordeaux, la statuaire montre déjà des signes de sécheresse et de *manière*. On se ressent de l'automne, de l'arrière-saison. Seul, après cette date, le Parisien Jean Ravy, au pourtour du chœur de Notre-Dame (1357), conserve encore le style, la tradition de la bonne époque.

Cette revue trop longue n'embrasse pas tout encore. Je n'ai rien dit des sculptures profanes, comme celles de la maison des Musiciens à Reims, ou celles qui ornent à Chartres quelques vieilles maisons de la place du Parvis. Et cette production immense de figures n'est elle-même qu'une partie de la sculpture du moyen âge. Il reste à parler du décor.

J'ai dit plus haut le décor roman, un des plus étonnants du monde, où traînent des souvenirs de Rome et des lambeaux d'Asie, lorsque, pour se recomposer un art, le moyen âge ramassa pêle-mêle dans les ruines les débris de toutes les civilisations. Mais il vint un moment, vers le milieu du douzième siècle, où du mélange



PIETA DE VILLENEUVE-LES-AVIGNON (Musée du Louvre, XVe siècle). — Aquarelle de RENÉ PIOT.



VIERGE D'IVOIRE (Villeneuve-lès-Avignon).

jaillit une formule française. Il est impossible de dire à quel instant précis, dans quel monument déterminé, l'idée naquit de laisser là les éternelles redites, de ne plus rabâcher la vieille acanthe romaine, d'oublier le radotage, la chimère persane, et de cultiver, pour tout décor, les fleurs de notre jardin. Ce qui est sûr, c'est que cette idée est à peu près contemporaine de l'architecture nationale. La cathédrale est bien la fille de nos campagnes, la droite fleur de l'Ile-de-France : les statues de son portail ressemblent aux gens de chez nous ; et pour orner ses chapiteaux, elle n'a voulu mettre, comme nos filles à leur chapeau, que des plantes familières.

Ces plantes semblent végéter avec sa vie elle-même. La cathédrale paraît fleurir en même temps que cette flore. Viollet-le-Duc, dans une page célèbre, montre la flore puissante des premiers temps gothiques, les feuilles aqueuses, les forts crochets qui imitent les bourses étranges de l'iris, de l'arun, les gousses du nénuphar, les crosses velues et contractées de la fougère, les formes vigoureuses des premières plantes qui se montrent dans nos avrils humides, au bord de nos étangs, dans nos bois du Valois. Le printemps gothique commence comme nos aigres et pluvieux printemps de l'Ile-de-France. Plus tard seulement apparaît la flore des prairies, le trèfle, le plantain, le muguet, la pâquerette, la renoncule, puis l'aubépine, et la fleur fragile des vergers, le pommier délicat et la fraise sauvage ; plus tard encore, l'ombrage plus dense des forêts, la feuille élégante du hêtre et la broderie d'airain de la feuille du chêne ; enfin, dernière moisson, les feuilles tardives de la vigne, les épines métalliques du houx, les glands qui parlent de novembre et le triste chardon. Ainsi les cathédrales, comme l'année, ont leurs saisons : elles bourgeonnent, éclosent, donnent leur fleur et leur fruit, et après, c'est l'hiver, l'heure décharnée, la feuille qui tombe.

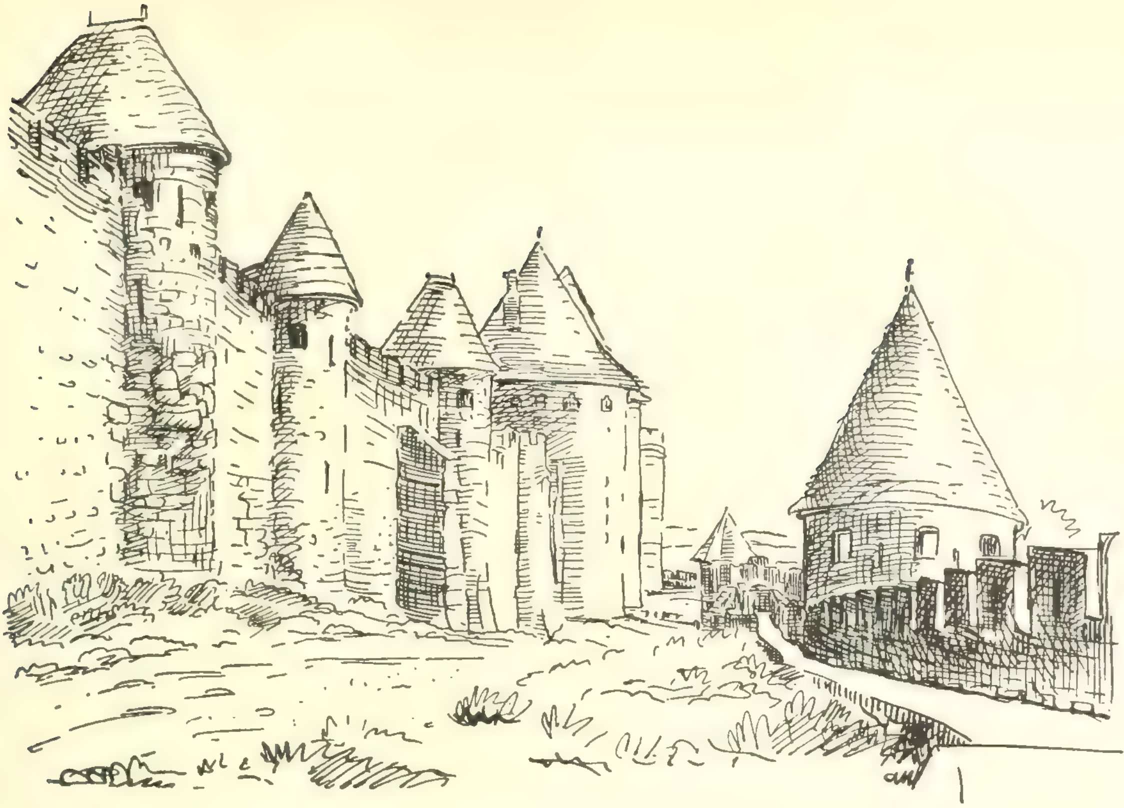
Cette histoire est celle même des progrès de la sculpture : le ciseau, d'abord ami des formes compactes et massives, arrive par degrés aux formes souples, puis compliquées, enfin aux découpures vaines, aux enchevêtrements stériles. Mais, à le prendre dans son beau temps, rien n'égale la grâce vivante de ce décor. Nos vieilles cathédrales en sont encore toutes parfumées. Chacune a, comme son peuple de statues, sa flore particulière : Laon est plein de plantain et Paris de cresson ; sur les chapiteaux de Reims s'enroule la vigne natale. Nulle poésie plus ingénue que cette muse du moyen âge qui va, les pieds dans la rosée, cueillir dans son jardin des beautés dédaignées et qui, pour en parer le sanctuaire, rapporte à pleines brassées cette fraîcheur. Age bienheureux de jeunesse, de véritable renouveau, où l'homme découvre la nature ! Ainsi notre art répond au poète d'Assise, et, comme le doux jongleur de Dieu, entonne lui aussi son Cantique des créatures. On sent

la joie de l'ouvrier, le travail de bon cœur qui se fait en chantant. Et c'est, de tout le moyen âge, la tradition qui peut-être a survécu le plus longtemps : le menuisier qui levait une rose ou liait un bouquet dans la boiserie chantournée d'un panneau « Louis XV », continuait l'ancêtre inconnu qui a tapissé de fenouil et de cerisier la porte de Notre-Dame.

Orfèvrerie, ivoires Enfin, pour compléter cet aperçu de la plus prodigieuse époque de notre art, il reste à dire un mot des arts mineurs, du bibelot, de la petite sculpture : d'abord, l'orfèvrerie d'église, les châsses, les reliquaires, les bustes en vermeil ou en argent repoussé, les coffrets couverts de sculptures, en forme de sarcophages, qui faisaient partie des trésors. Ces riches sculptures, dont il reste à peine quelques épaves, sont parfois de la plus grande beauté, témoin le fameux bas-relief, passé en Amérique, et appelé le Roi de Bourges.

On ne peut passer sous silence l'art de Limoges, cet art de l'émail, ou *cloisonné* ou *champlevé*, qui fut pendant deux siècles une des gloires de la France, l'art qui sut fixer sur le cuivre le bleu de la turquoise et les tons du vitrail, le seul qui fut jamais capable de rivaliser avec l'émail de la Perse ou de la Chine, comme dans le magnifique Crucifix de maître Alpais, un des joyaux de la galerie d'Apollon, une merveille qui eût enchanté saint Éloi.

Et puis, c'est la collection infinie des ivoires : ivoires profanes, coffrets, miroirs, boîtes à fards, objets de toilette féminine, ivoires pieux, diptyques de toute dimension, Vierges surtout, produites en foule pour la dévotion domestique. Ici encore, Paris est le centre sans rival de cette charmante industrie. Sans doute, la plupart de ces menus ouvrages ne font guère que répéter en petit les modèles connus ; rarement leurs auteurs se piquent d'invention, ils vivent des miettes de la grande sculpture. Mais parfois ces fins artisans ont été de grands artistes. Quelques pièces du Louvre, la Descente de croix de la collection Sauvageot, la Vierge et l'ange de l'Annonciation (collections Doistau et Chalandon), la Vierge merveilleuse de Villeneuve-lès-Avignon, sont le sublime de l'ivoire. Au pis-aller, ces petits monuments nous tiennent lieu parfois d'originaux disparus. Ils nous renseignent sur la mode, sur la diffusion des motifs populaires. Ces bibelots, ces objets de colportage et de commerce ont été d'admirables instruments de propagande. Ils ont leur part dans le rayonnement de la France.



CHAPITRE VI

VILLES ET CHATEAUX

I Le quatorzième siècle. Éclipse de l'architecture religieuse. Le milieu. Les Valois. — II. L'architecture civile. Le château féodal. Coucy et Pierrefonds. — III. L'architecture des villes. Les villes fortifiées. Aigues-Mortes, Carcassonne, Avignon. Les villes neuves. La maison romane et la maison gothique. — IV. Les arts au quatorzième siècle. Le mobilier. La tapisserie, la miniature. Les arts mineurs. La mode.

I



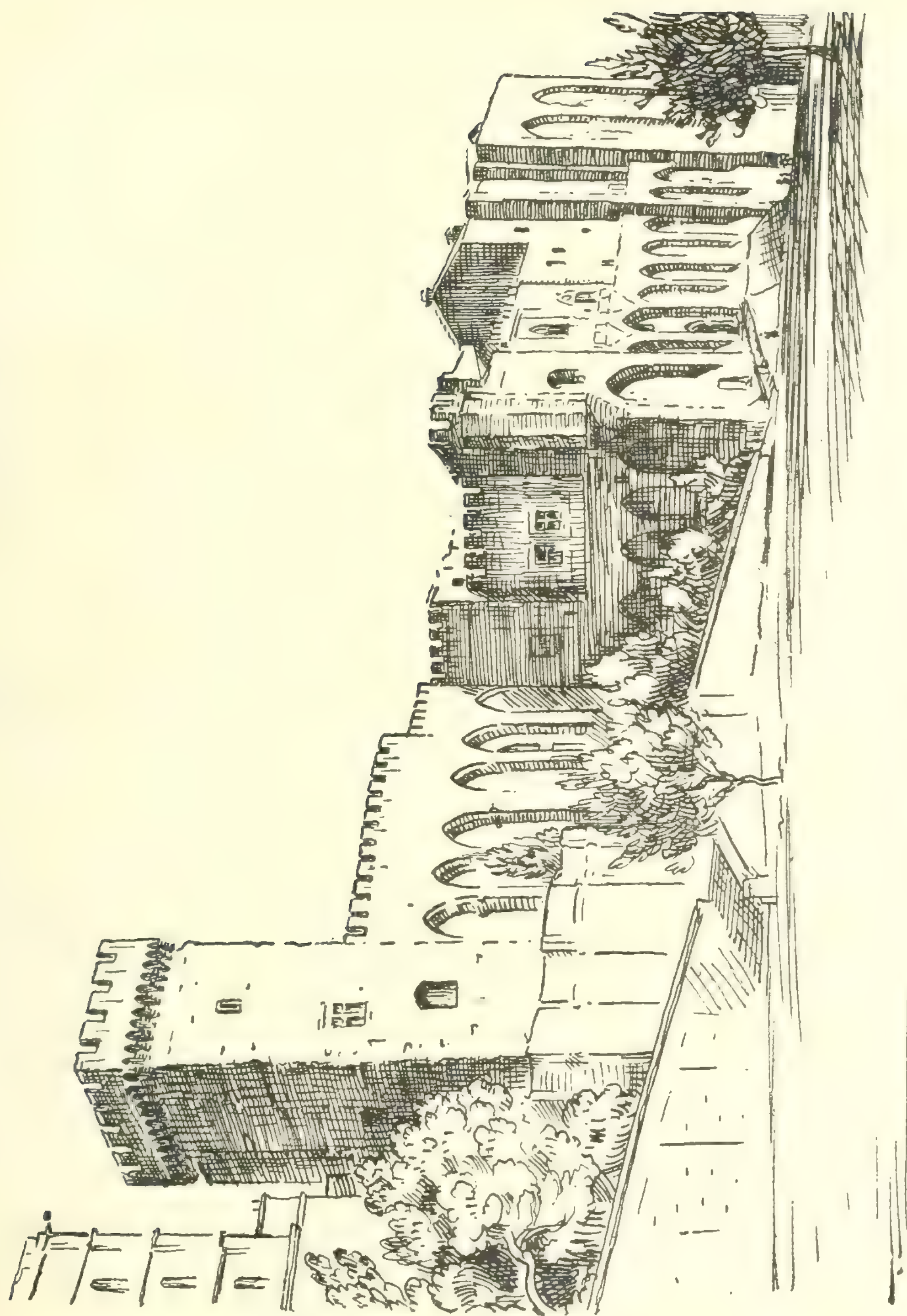
NOUS avons assisté, dans les chapitres précédents, au magnifique développement de l'architecture française. A l'heure où nous sommes, au contraire, vers la fin du treizième siècle, le mouvement s'arrête. L'ère de grande production est close. Les deux siècles suivants ne construiront plus de cathédrales. Celles qui n'étaient pas finies allaient pendant longtemps, quelquefois à jamais, demeurer inachevées. La France entre

dans une crise tragique de son histoire. Au large phénomène d'expansion qui naguère la portait partout au delà de ses frontières, à la France des croisades, de la conquête normande et des expéditions de Naples et de Sicile, si grande encore à la mort de Philippe le Bel, le seul État constitué d'Europe, tenant tête à l'Empire, domestiquant le Pape, succède une France atrophiée, envahie, une France de défaite, réduite des trois quarts, menacée jusque dans sa vie. Elle descend au bord du tombeau. Siècle d'agonie, qui précède un siècle de résurrection.

Ces désastres politiques ne vont pas sans de graves conséquences pour l'art. Le Midi a été ainsi littéralement égorgé. Ce merveilleux Languedoc, si précoce, si plein d'invention et de génie, ne s'est jamais guéri de l'épouvantable saignée de la guerre des Albigeois. A la fin du seizième siècle, les guerres de religion, la guerre de Trente ans exercèrent des ravages semblables. La plus prolongée de ces crises et la plus dangereuse a été, sans contredit, la guerre de Cent ans. Inutile de faire le tableau de ces misères, la Jacquerie, les brigandages, les routiers, les grandes compagnies, Armagnacs, Bourguignons, la peste et ce qu'on appelle encore, dans le fond des campagnes, la « grande Peur » et la « grande Mort ». Il faut lire dans les histoires la noire litanie, la désolation des églises, la « grande pitié » qui était au royaume de France. Or, ce qui arrive, on le sait, de ces grandes catastrophes, ce ne sont pas seulement des monceaux de décombres, des pertes d'hommes et de ressources, des ruines morales et des anéantissements de chefs-d'œuvre, mais quelque chose de plus intime et de plus grave : c'est souvent le ressort, la volonté qui sont brisés.

Voilà pourquoi l'architecture gothique, à partir du quatorzième siècle, subit un temps d'arrêt. Le grand art religieux se trouve paralysé. Du reste, cette grande crise ne fut ni continue, ni uniforme ; il y eut des relâches et même des moments brillants. La peinture un peu sombre que je viens de tracer trouvera son correctif au chapitre suivant. La France est complexe et souvent fait plusieurs choses à la fois ; dans le même instant, elle est diverse, battue et pourtant gaie, appauvrie et toujours artiste. C'est ce qu'on voit au dix-huitième siècle : la même année, Rosbach et la place de la Concorde.

On peut toutefois dire, en gros, que le quatorzième siècle n'est plus, comme ses aînés, un grand siècle créateur. C'est, en art comme dans les lettres, un temps de prose, un âge de mue et de transformation. Lorsqu'on se mit, dans les intervalles de la guerre, à bâtir de nouvelles églises, le goût avait changé ; ce n'est déjà plus la grande époque. Il se produit un recul de l'art national. La cathédrale de Nantes, la façade de Rouen (de 1370 à 1421), les portails



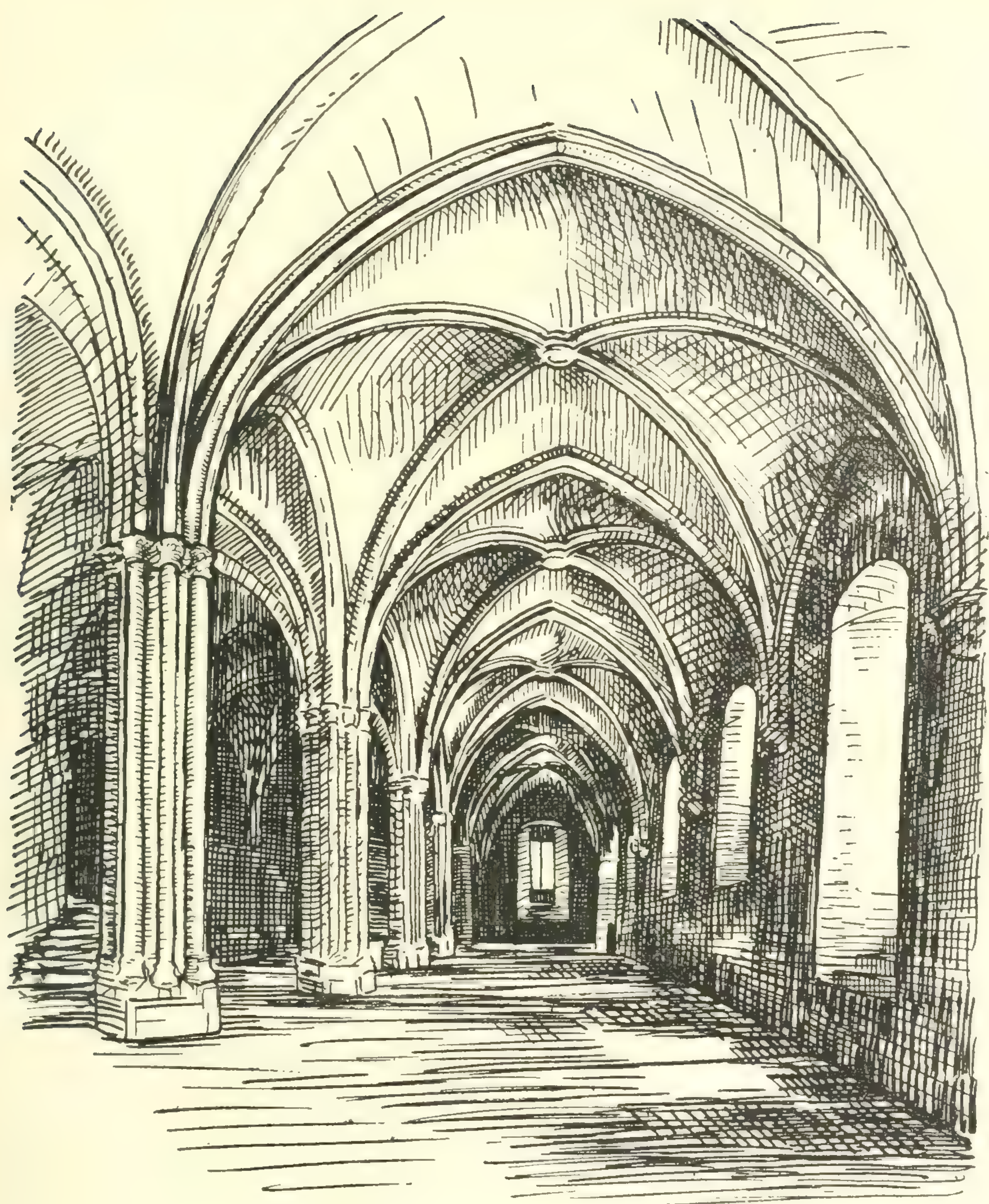
LE CHATEAU DES PAPES, LA FAÇADE (Avignon).

d'Évreux, de Bordeaux, sont des œuvres entièrement anglaises. Toutes nos côtes de l'Ouest, de Calais à la Gironde, sont sous la griffe des léopards. Dans le cœur du pays, l'activité se tourne ailleurs, vers les ouvrages de nécessité, vers la guerre et vers la défense.

L'ARCHITECTURE CIVILE AU MOYEN AGE Profitons donc de cette éclipse pour revenir en arrière et pour jeter les yeux sur une partie de l'art que nous avions négligée, je parle de l'architecture militaire et civile. Elle n'a pas le même prix que l'architecture religieuse. Le monde qui s'y exprime est chose évanouie. Les sociétés humaines changent plus vite que l'Église. L'art religieux vit de pensées éternelles. Les rapports que traduisent les monuments profanes ne répondent qu'à des conditions perpétuellement changeantes. Pourtant, sans ces témoins, notre histoire serait en risque de ne plus se comprendre. Si le moyen âge a déposé dans ses monuments religieux ce que son âme contenait de plus universel, ses monuments civils nous instruisent des goûts, des mœurs, des habitudes de cette société disparue. Si dans les uns il a enfermé plus de son cœur, il a mis dans les autres une empreinte plus particulière ; ce n'est plus la statue idéale, c'est le moulage de la jeune Romaine dont le corps se modèle en creux dans les cendres de Pompéi. C'est là que nous pouvons suivre la transformation des idées, étudier le milieu d'où va sortir la Renaissance.

LE PUBLIC, LES MÉCÈNES. LES PRINCES DE VALOIS En effet, dans les chantiers à présent déserts des cathédrales, il s'est formé un peuple d'artistes, qui deviennent vacants et disponibles ; il s'est créé en même temps un public plus poli, sachant le prix des belles choses. Il y a dans chaque centre un groupe d'amateurs et un groupe d'artistes, ayant désormais derrière eux deux siècles de culture ; l'art, de moins en moins employé aux grandes œuvres collectives, se met au service des individus ; il est aux gages des princes, des Mécènes, des riches, de l'argent : car, comme il arrive souvent, les malheurs de l'État font les fortunes particulières, et cent richesses nouvelles s'engraissent aux dépens de la détresse publique. Dès l'année 1304, nous trouvons un « peintre du roi » et, en 1317, un « peintre de la reine ». L'art tend à devenir quelque chose d'officiel, un objet de luxe, attribut de la grandeur et de la fortune.

Les Valois surtout, par goût, par politique, ont compris de bonne heure que l'art est un moyen d'action sur l'opinion, une manière de rehausser le prestige de la



AVIGNON, LE CHATEAU DES PAPES (La salle d'audience).

monarchie et une méthode de gouvernement. Ce sont d'abord les rois, le léger Jean le Bon, l'étourdi qui, partant captif pour l'Angleterre, emmena ses musiciens ; nous avons son portrait (Cabinet des Estampes), le plus ancien que l'on possède, une hure niaise peinte d'une main molle ; et puis, c'est son fils Charles V, « saige artiste, vray architecteur », cet homme de santé délicate, qui aimait tant les beaux livres, où il écrivait de sa main : « Ce livre est à moi, Charles », éternel bâtisseur, toujours en constructions nouvelles, remaniant le Louvre, Vincennes, élevant la Bastille, son abbaye des Célestins, son palais des Tournelles, son château de Beauté, à Saint-Maur, dans la boucle de la Marne, ou son fameux hôtel Saint-Paul. Nous connaissons bien sa figure, pas belle, fine, souriante, empâtée d'un long nez, nous la connaissons bien par sa statue du Louvre, statue pleine de bonhomie et d'un art tout nouveau, sur laquelle je reviendrai. Pour la première fois, les personnages de l'histoire s'animent et cessent d'être pour nous des ombres ; leur foule prend corps, revêt des caractères physiques. Nous nous promenons parmi eux comme chez des contemporains. Voici les frères du roi, le podagre Berry avec sa grosse face sensuelle et cauteleuse, noyée de graisse, ce voluptueux amant d'Ursine, magnifique comme un Médicis, qui se consolait de la goutte qui le clouait sur sa chaise, en feuilletant les pages de ses miraculeux manuscrits, où ses artistes flamands lui avaient figuré ses châteaux enchantés, ses merveilles de Bicêtre et de Mehung-sur-Yèvre ; voici le Bourguignon robuste, Philippe le Bon, qui eut la chance d'épouser la Flandre, de régner sur ces riches métiers, sur ces puissantes communes artistes, industrieuses, et auquel ses successeurs élevèrent à Dijon ce célèbre tombeau. Voici encore les princes d'Anjou, les princes d'Orléans, et la petite cour de Moulins, fort modeste à côté de ces fastueux seigneurs, près de qui les Bourbons font un peu figure de parents pauvres, enfin, tout à fait au Midi, les papes d'Avignon qui, dans leur prodigieux palais couleur de rose, à côté du rocher des Doms, avec leurs cardinaux, leurs fonctionnaires, leur curie, au bord du Rhône étincelant, installent un fragment d'Italie.

Ajoutez une chose nouvelle, l'aristocratie de l'argent et les rotures enrichies, ce peuple de Marmousets, comme on les appelait, qui depuis Philippe le Bel gouvernaient le royaume, des bourgeois comme Étienne Barbette ou Bureau de la Rivière, comme Juvénal des Ursins, le grand-maître Montaigu ou le chancelier Nicolas Rolin, l'intendant de Bourgogne, et le plus célèbre de tous, l'argentier Jacques Cœur, faisant construire qui son hôtel de Bourges ou de Paris, qui une chapelle d'Amiens, qui l'hôpital de Beaune : on aura une idée de ce qui se prépare et de l'art qui va naître de ce milieu nouveau.

II

L'ARCHITECTURE MILITAIRE. INFLUENCE DES CROISADES La féodalité vivait dans le château. Nous savons assez mal, et seulement par les textes, ce que furent jusqu'au onzième siècle ces *mottes*, ces *fertés* ou *fermetés* dont le souvenir survit dans une foule de noms de la géographie. A Verdun, le quartier de la citadelle s'appelle encore la « fermeté ». Beaucoup de châteaux, surtout dans le Nord, paraissent avoir été faits de tours et de palissades en bois. Ce n'est qu'à partir du douzième siècle que commencent les châteaux de pierre. L'extraordinaire mouvement architectural qui alors transporta la France, renouvelle également l'architecture militaire. Les magnifiques donjons de Provins, d'Étampes, de Houdan, sont trois frères de la famille de nos Chansons de geste. Ils en ont la rudesse, les formes abruptes et épiques. Une tour carrée, se dégageant d'un épais massif pyramidal, et flanquée de tourelles détachées aux quatre angles, — la tour de César à Provins, — se change à Houdan en une tour ronde qui a incorporé les tourelles qui la flanquent ; à Étampes, ces tourelles deviennent un faisceau de quatre tours dessinant le plan d'un quatre-feuilles. Ainsi tout tend à une forme plus massive, plus concentrée et plus compacte.

Mais l'événement capital dans l'histoire des châteaux, ce furent les croisades. On a cru que les Croisés avaient rapporté de Palestine l'arc brisé, le style ogival ; c'est inexact. Ce qu'ils ont trouvé en Orient, c'est l'architecture militaire. L'humanité est ainsi faite, que la guerre est le plus actif des instruments de progrès. Les Croisés en Orient se trouvaient en face d'un adversaire, à beaucoup d'égards plus savant et plus civilisé qu'eux-mêmes. Ils se mirent à son école et, pour le vaincre, lui prirent ses armes. Il faut se représenter les deux armées ennemies, non comme une troupe régulière se battant contre des barbares, mais comme deux troupes toutes semblables, ayant même équipement, mêmes casques, mêmes cottes de mailles, mêmes arbalètes, à peu près telles enfin que nous les montrent nos vieux poètes ; seulement toutes ces armes, les Arabes, qui les tenaient des Parthes et des Persans, les avaient beaucoup perfectionnées, et nous étions réduits à les leur emprunter. Il se passa alors le même phénomène de mutuel apprentissage, auquel nous avons assisté pendant la dernière guerre, chaque adversaire épiant l'autre par-dessus les tranchées, s'ingéniant à le deviner et à surprendre ses secrets. Le costume classique

du paladin, celui de la Chanson de Roland et du Saint Théodore de Chartres, est d'origine orientale, ainsi que les terribles armes de trait, les machines pesantes ou légères, les pierriers ou les mangonneaux, les tours roulantes, les trébuchets, dont Arabes et Byzantins se servaient comme d'artillerie dans la conduite des sièges. Toute cette machinerie fut une révélation pour nos Occidentaux. Dieulafoy a montré que c'est aussi de Perse, par l'intermédiaire des Byzantins et des Arabes, que les Croisés dérivèrent leurs nouvelles connaissances dans l'art de fortifier les places.

La première application en fut faite en France, à la fin du douzième siècle, après la quatrième croisade, par le roi d'Angleterre, Richard Cœur de Lion. Quand on descend le cours de la Seine par la longue boucle qui va de Gaillon aux Andelys, on aperçoit de loin une sorte de rempart blanc, qu'on prendrait d'abord pour un affleurement crayeux de la falaise, et barrant l'horizon comme un puissant verrou. C'est le Château-Gaillard. Ce château, en effet, est perché sur un éperon du grand golfe calcaire de la Seine, de manière à couper le Vexin de la Normandie. Tout corps d'armée partant de Gisors ou d'Évreux et marchant sur Rouen sans avoir réduit cet obstacle, s'exposerait à une surprise sur son flanc ou sur ses derrières. La position est de premier ordre. C'est la clef de la Normandie.

La construction de l'ouvrage ne révèle pas moins que le choix du site, un talent supérieur. Richard veillait à tout, ne quittait pas des yeux sa « fille » (c'était sa forteresse). Du côté de la Seine, la position est défendue par son escarpement. Mais du côté de Mantes et de Paris, l'éperon qui porte le château se rattache au plateau du Vexin par un isthme, un étroit pédoncule. C'est par là qu'il est abordable. Pour défendre ce passage, Richard éleva un ouvrage triangulaire en forme de fer de lance, ouvert seulement à la gorge et flanqué de cinq tours ; un fossé de vingt mètres séparait cet ouvrage de l'enceinte principale. Celle-ci se composait à son tour d'une triple enceinte : d'abord une basse-cour, formée d'un rempart flanqué de tours saillantes, enveloppait elle-même une seconde muraille plus haute et d'une forme singulière, où le souci du flanquement a conduit à la suppression absolue des courtines, si bien que cette muraille est faite de segments de tours jointives, pareilles à un jeu d'orgues ou à quelque rocher de basalte. Chaque tour, à son pied, finit par un talus en tronc de cône, destiné à faire ricocher les projectiles que la défense précipite de la crête, et achevant de supprimer toute espèce d'angle mort. Enfin, cette muraille forcée, il restait le donjon carré, commandant tout le reste, et dont les murs se creusent d'espèces de bretèches placées entre des hottes saillantes pour le tir vertical. Ce formidable ensemble se reliait à un second poste construit dans une île de la Seine, en arrière d'un barrage ; plus loin encore, les deux villages des

Andelys, également fortifiés et réunis par un étang, forment le réduit de la position. La place était inexpugnable. Elle fut prise cependant dès 1204, quatre ou cinq ans après sa construction, par Philippe-Auguste, compagnon de croisade de Richard, dans un siège de huit mois, qui demeure un des beaux faits d'armes du moyen âge. Le roi de France montra dans l'attaque autant de méthode et de science que Richard avait fait dans la fortification. Je ne puis raconter ici ce siège mémorable, rapporté tout au long par Guillaume le Breton ; il faut le lire sur le terrain, au sommet de la colline où la vieille forteresse achève de déliter ses pierres sarrasines aux assises blanches et rousses, et où le vent de mer fouette dans le gazon la fleur pourpre de l'œillet sauvage.

Ce qu'un tel chef-d'œuvre atteste de complexité, de progrès, ce que la fortification y gagne sur les œuvres précédentes en valeur défensive, ne peut se dire en quelques mots. Personne, après la dernière guerre, n'ignore l'importance de ces questions de position, de flanquement, de tracé. Toute cette architecture militaire du moyen âge, qu'on avait crue si dépassée, a repris brusquement une singulière actualité. Certains points, les défilements, les boyaux souterrains, les communications, mériteraient une étude. On verrait comment le château de plaine, Vincennes ou Montargis, diffère d'un château de montagne comme Coucy. Mais ce serait un détail sans fin. Chacun de ces châteaux avait son secret, sa surprise, son chiffre redoutable et jalousement gardé. Il n'y en a pas deux identiques. Ici encore le génie français, à peine en possession d'une formule, en tira toutes les conséquences. Ces fameux burgs du Rhin, orgueil de l'Allemagne, à côté de nos donjons de France, ne sont que des repaires sans art ; ils n'ont pour eux que la force brute et la beauté de leurs rochers ; la nature a tout fait et ne laisse rien à l'esprit. On le savait si bien que, dès le moyen âge, ce sont des Français que l'étranger appelait lorsqu'il s'agissait de ces travaux. C'est le Saintongeois Isembart qui a construit la Tour de Londres ; c'est un Français, Mathieu d'Arras, qui a bâti en Bohême le château de Karlstein et le pont sur la Moldau à Prague. Des Français élevèrent la citadelle de Rhodes. Un Français de Chypre, Philippe Chinard, fut l'ingénieur de Frédéric II, et construisit pour cet empereur les illustres châteaux de Pouille. Un autre, Pierre d'Angicourt, en arma Naples et la Sicile.

Si l'on voulait connaître la perfection du système, c'était Coucy qu'il fallait voir. Coucy, sur son rocher de la forêt de Saint-Gobain, d'où l'on commande les deux couloirs de Noyon, de Chauny, est, à l'extrémité de la falaise de l'Aisne, une des clefs septentrionales de la route de Paris. C'est un observatoire et un point stratégique de première importance, connu pour tel, d'ailleurs, depuis les temps préhistoriques.

C'était le centre d'un système immémorial de tranchées couvertes, le noyau d'un immense fibrome réunissant, par des souterrains, dont le peuple a gardé le souvenir légendaire, Laon, la Ferté-Milon, Crécy-au-Mont, Oulchy-le-Château, vingt postes et fermes fortifiées. C'était une puissance formidable. Enguerrand III, sire de Coucy, sous la régence de Blanche de Castille, pensa se faire roi de France. Son prodigieux donjon, égal aux tours de Notre-Dame, de 65 mètres de haut sur 32 de diamètre, avait deux fois les dimensions de la grosse tour du Louvre, la tour de Philippe-Auguste, d'où relevaient tous les fiefs de France. Tout, dans ce château gigantesque, les degrés d'escalier, les bancs, les appuis des fenêtres, semblait surhumain, à l'échelle d'une race plus grande que nature.

Pour dresser dans les airs ce cylindre sublime, sur le piédestal de sa colline, on avait eu recours à un artifice ingénieux : une vis, un léger chemin de bois élevait sa spirale à mesure que se montaient les murs, et servait de plan incliné pour les allées et venues des ouvriers et des mulets, car, comme tous les édifices du moyen âge, ce colosse est fait de matériaux de petit appareil. Puis ce plancher volant fut démonté sans peine, et les poutres qui le supportaient sciées au ras du mur. Ce mur, du haut en bas, avait sept mètres d'épaisseur. Deux salles superposées, communiquant par une trappe, servaient de magasins et de corps de garde. Une troisième salle, à l'étage supérieur, contenant quinze cents hommes, formait le lieu de rassemblement de toute la garnison, et était surmontée d'une plate-forme crénelée. Cette couronne de créneaux, soulignée par un rang de consoles de pierre, sur lesquelles se posaient les *hourds* en cas d'assaut, est la seule décoration qui égayât l'énorme paroi ; elle marquait d'un anneau d'ombre, comme d'un diadème, d'un léger chapiteau, le faîte de l'impérieuse colonne. Nulle ouverture dans cette masse, que la fente verticale, l'iris dangereux des archères ; seulement, au ras du fossé, au bout du pont-levis furtif et brusque comme un piège, une porte basse, dérobée, un guichet, une sorte de chatière, rappelait la mesure humaine à la base du monstre.

Ainsi, sans une moulure, sans une fioriture, superbe, nu de tout ornement, Coucy devait toute sa beauté à l'équilibre des proportions, au soin de l'appareil, à la perfection des joints, à ses parements polis comme l'acier d'une armure ; un aspect souverain se dégageait de ses formes grandioses et dédaigneuses. Elles défiaient les hommes et les siècles. Lorsque l'ingénieur Métezeau, celui qui avait détruit la forteresse de la Rochelle, voulut faire sauter Coucy par ordre de Mazarin, l'imperturbable donjon résista à la mine ; l'immense tour chargée de poudre fit canon, ses trois voûtes, son triple étage d'ogives volèrent arrachés comme la bourre d'une gargousse, la chemise tint bon et en fut quitte pour une crevasse. La ruine pendant deux

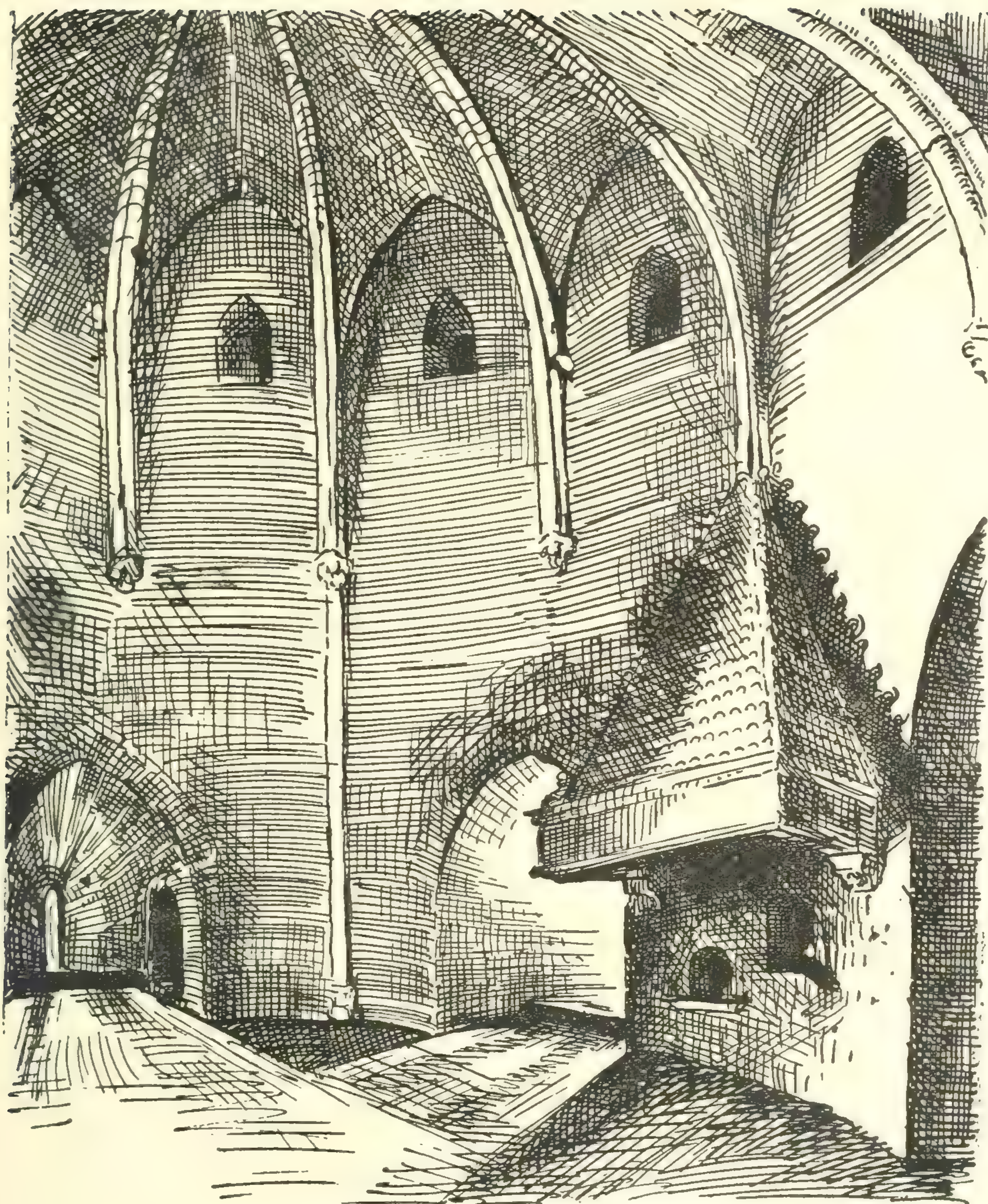
siècles avait servi de carrière à toute la région; il en restait toujours de quoi humilier devant cette œuvre surprenante d'autrefois nos siècles de pygmées. C'était le témoin colossal d'une espèce disparue, la carcasse du grand fauve de la faune de pierre du moyen âge, un des plus magnifiques fantômes de notre histoire. Ce spectre, caressé par les siècles, doré par les soleils qui tournaient depuis sept cents ans autour de son axe immobile, avait fini par prendre une patine d'ivoire. Sur son promontoire solitaire, émergeant au-dessus du vague océan des forêts, comme un pilier du ciel, dont il paraissait supporter les mouvants édifices de nuages, on voyait se dresser sa silhouette inflexible. Elle semblait, face au Nord, monter une garde éternelle, comme une statue héroïque de la féodalité. C'était une des gloires de notre architecture. Les Boches ont froidement détruit cette majesté.

ÉVOLUTION DU CHATEAU Mais ces vieilles forteresses d'un âge militaire, où tout était sacrifié à la guerre et à la défense, devaient paraître inhabitables à des siècles plus raffinés. Au Château-Gaillard, lequel, à vrai dire, n'était pas une habitation de seigneur, mais un poste de combat, on se demande où logeaient le commandant, la garnison; tout devait coucher tant bien que mal dans les tours. Pas un coin possible pour une femme. A la fin du quatorzième siècle, Enguerrand VII, le dernier des sires de Coucy, l'une des plus étonnantes figures de son temps, politique et aventurier, qui se battit, négocia en Espagne, en Piémont, en Afrique, en Écosse, en Hongrie, et finit par mourir à Brousse après le désastre de Nicopolis, avait fait remanier quelques salles de son château. Le loup rajeunit sa tanière : il désarme un peu l'antique méfiance, ouvre quelques jours sur la campagne; il construit, dans le goût romanesque du temps, une salle des Preux et une salle des Preuses, les orne de statues. Même il perce, dans l'épaisseur de la vieille muraille renfrognée, quelques coins moins rébarbatifs, des cabinets déjà intimes, disposés pour le bien-être, la lecture, la rêverie d'une femme : on voit, dans un angle de la rude place de guerre, s'ébaucher le boudoir, comme une fleur délicate s'accroche à la crête d'un vieux mur.

Cette fin du quatorzième siècle est le grand moment artistique de la féodalité. Presque tous les châteaux qui nous restent datent de cette époque. A Pierrefonds surtout, chez le duc d'Orléans, le père du poète, le mari de la Milanaise Valentine Visconti, celui qu'assassina Jean sans Peur, apparaissent les signes des temps nouveaux. Le système militaire s'est encore perfectionné. Le donjon s'est

fondu dans la maçonnerie. Un double étage de chemins de ronde fait le tour des courtines et permet de superposer deux lignes de défenseurs; le système de hourdages en bois qu'on montait au dernier moment sur des consoles extérieures, pour écraser l'assaut sous des tirs plongeants, a été remplacé par des mâchicoulis permanents. Mais ce qui s'est surtout transformé, c'est l'intérieur. Au dehors, on se heurte à une courtine murée, aux grosses tours, aux talus, à l'escarpement menaçant. On entre par des chemins obliques, sur des ponts-levis méfiants, entre des herses et des corps de garde. Au dedans, c'est une cour riante, ouverte, un air de luxe et de féerie ; un joli perron, sous un dais délicatement sculpté, est la porte de ce donjon sévère et conduit aux appartements. Des galeries inondées de lumière boivent le jour par de larges baies ; un promenoir voûté est préparé commodément pour les conversations, une chapelle d'exquise élégance complète cette demeure princière. Comme ces poissons qui s'incrustent dans la coquille d'un autre, une nouvelle forme d'existence a succédé à la rude existence d'autrefois ; au dehors, c'est toujours le vieux mur féodal qui vous fait grise mine : au dedans, c'est la vie de cour et de plaisance. On dirait la doublure précieuse d'un harnais de bataille. Château à l'extérieur, à l'intérieur palais. Bien d'autres signes accueillants ont le sens d'un sourire : telle, au-dessus de la porte, la magnifique Annonciation. Le visage se déride, promet la Renaissance prochaine.

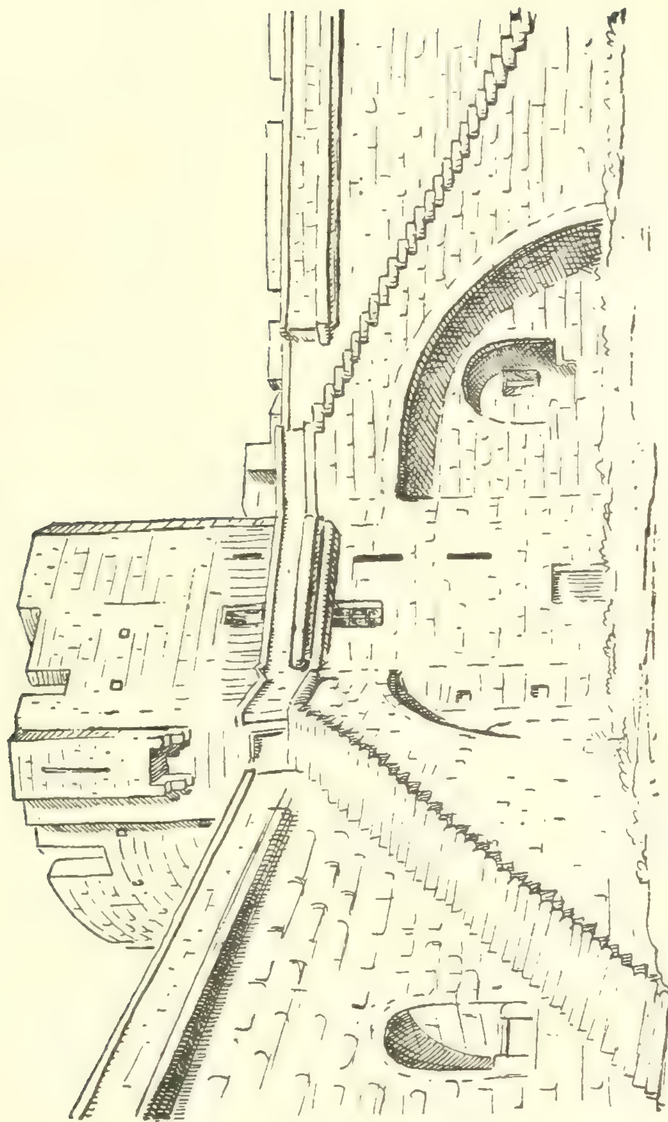
Plus tard, l'évolution se poursuit. Au quinzième siècle, quand l'artillerie développa cette puissance de feux qui allait transformer la figure des batailles, les châteaux tentent de s'adapter à l'invention nouvelle, à cette invention qui était leur signal de mort et qui, plus que n'importe quelle révolution des mœurs, allait précipiter l'avenir. Ils commencèrent par se couronner de terrasses et de canons, avant de découvrir la supériorité des tirs rasants et de placer leur artillerie dans des casemates au pied des murs. A Bonaguil, auprès de Villeneuve-d'Agen, on voit le périmètre des remparts s'élargir, pour éloigner le combat du centre de la défense ; si cette avant-ligne est forcée, le château, qui se rase déjà plus près de terre, démasque brusquement les batteries de son enceinte. Il fallut bien des expériences pour convaincre les seigneurs de l'inutilité de la lutte, tant leur antique caparace leur inspirait de confiance. Ils ne devaient jamais y renoncer complètement, comme ils devaient mettre des siècles à se défaire de ces cuirasses, de ces cuissards, de ces gants de fer si gênants et si lourds, si vains contre une arquebusade, où ils se plaisaient encore à rompre des lances dans les tournois. Ces vieux murs, ces donjons, ces tours, ils les aimaient par tradition et comme par piété ; ils y retrouvaient l'image d'un passé évanoui. Quand tout cela ne servit plus à rien, quand le vieux château de moyen âge, comme un fantôme de



AIGUES-MORTES (Intérieur de la Tour Constance).

glace, se fut dissous au souffle plus chaud de la Renaissance, il en subsista cependant un thème décoratif. Plus d'un galant château de briques, comme celui de Saint-Germain-en-Laye, de nulle valeur militaire, construit sur les fondations d'un ancien château fort, en garda les fossés, les tours, les chemins de ronde. Le château de Chambord, fier château de gala, sous le panache de ses cheminées, de ses lanternes de fantaisie, conserve encore l'aspect d'un château d'autrefois, comme un croisé du Tasse dans les jardins d'Armide, le Godefroy de Bouillon de la *Jérusalem délivrée*.

Cependant, détestés du peuple et haïs par les rois, impuissants à durer s'ils ne se transformaient pas, battus en brèche par le canon, attaqués dans leurs privilèges, rongés de dettes et maigres d'argent, ces vieux châteaux du moyen âge étaient condamnés peu à peu à l'anéantissement. Leur faiblesse, c'était de ne pouvoir vivre ; ils étaient trop liés à une forme de société désormais disparue. Ils sont morts. De cette architecture, aujourd'hui presque plus rien n'est debout. Du reste, on n'en sait que faire dans le monde moderne. Une prison comme à Tarascon, une caserne comme à Angers, ou comme était naguère le merveilleux château des papes d'Avignon, voilà le dernier avatar de ces puissantes seigneuries du passé ; elles ne sont plus utilisables. La plus pauvre paroisse de village avec son humble porte romane est toujours une chose vivante, et là-haut le souverain château n'est qu'un orgueil en ruines. Combien de donjons sur nos collines, de la Provence aux Vosges, de la Bourgogne au Périgord, finissent de se délabrer et ne servent plus à présent que de nids aux légendes et de perchoir aux corneilles ! Combien de profils de coteaux s'achèvent par la silhouette ébréchée d'une vieille tour ! Lentement la forme opiniâtre se désagrège et retourne, dans une lutte suprême, au rocher d'où elle est sortie. C'est une des poésies des paysages de France. Lorsqu'on voit surgir au détour d'une vallée ces donjons, ces observatoires, ces squelettes de vieux guetteurs en sentinelle depuis des siècles, on comprend le monde féodal ; on voit combien ce système, cette architecture tiennent au sol. Ce sont les lourdes pierres sans lesquelles le pays trop meuble et trop léger se fût éparpillé en poussière. Auprès des clochers du moutier et de la cathédrale, chacun sur sa parcelle de terre et debout sur sa motte, ces châteaux ont joué leur rôle ; ils ont rassemblé à leur ombre les premiers fragments de la patrie. Ils en complètent l'ossature terrestre en force militaire. La France moderne leur doit une part de son blason, la discipline de l'honneur. Ils ont été pour le pays des maîtres tyranniques, de caractère sombre, souvent durs et bizarres, mais des maîtres de forte originalité.



LES REMPARTS D'AIGUES-MORTES.

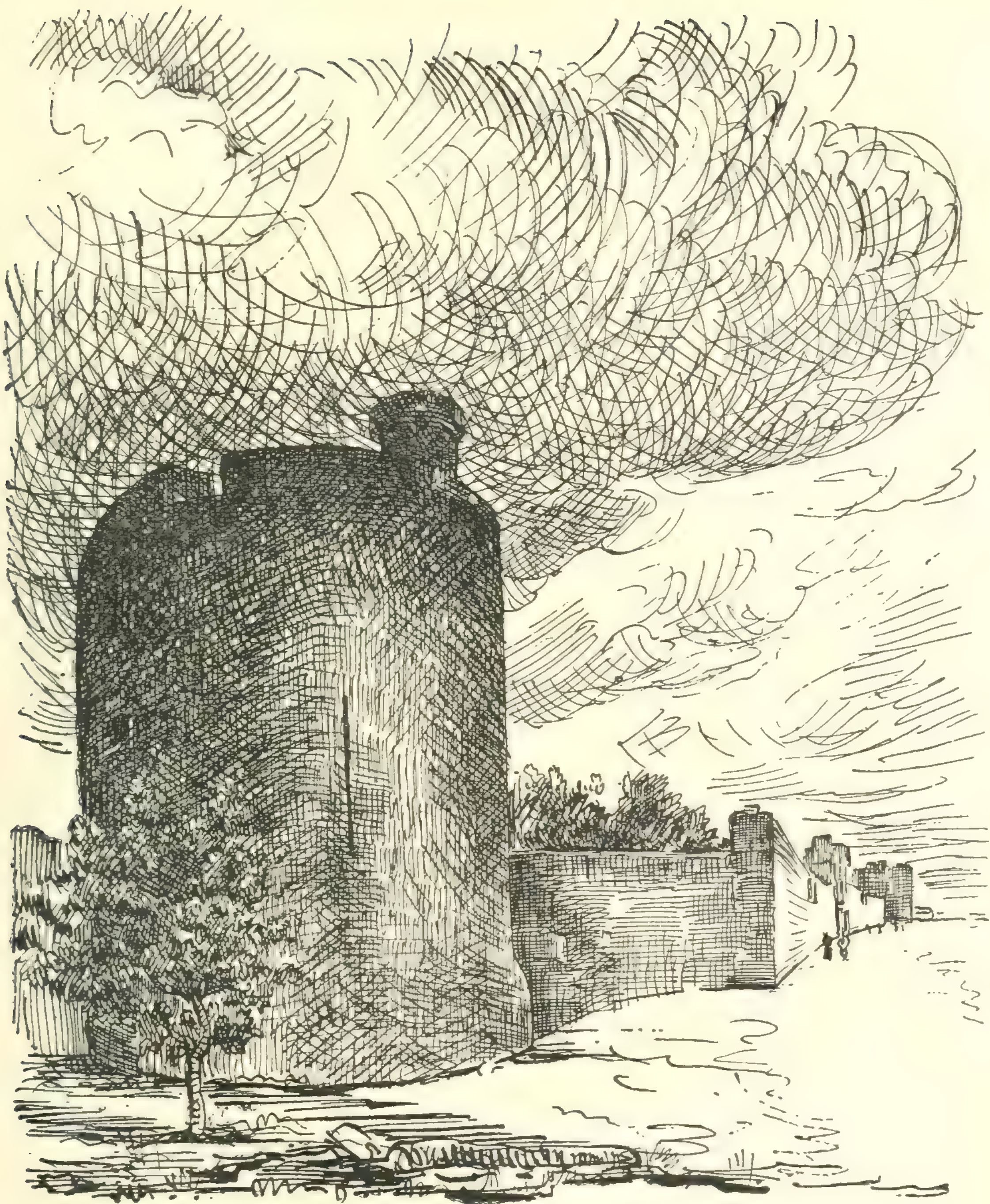
III

VILLES FORTIFIÉES Dans ces temps inquiets, troublés, la sûreté était un besoin général. Chacun devait songer à soi. La fortification n'est pas seulement une manie féodale ; tout avait à se défendre, un couvent, une église, une porte, un moulin, un pont. Rien n'était à l'abri d'un coup de main, d'une surprise. A partir du quatorzième siècle, la France se hérisse. Cluny s'enveloppe de tours. Le moulin de Barbaste (Gironde) est fortifié. Le pont Valentré à Cahors est un pont fortifié. Faut-il rappeler l'îlot conventuel et militaire, la pyramide de l'Océan, éclose comme un mirage marin, un miraculeux madrépore, une cristallisation d'écumes et de granit, pareille à une rêverie de roman du Saint-Graal, la merveille du Mont Saint-Michel au Péril de la Mer ?

Mais dans leurs plaines les bourgeoisies, les prospères communes enrichies par leurs fleuves et leurs foires, ont tout à craindre des routiers, se pelotonnent derrière leurs remparts. Elles se claquemurent pour se sentir à l'abri. Cet immense travail de maçonnerie succède à l'œuvre des cathédrales ; toutes les ressources s'y engloutissent, et cela explique l'interruption. Les bourgeois courent aux murailles. La France se met en boule comme une pelote d'aiguilles. Cet aspect de buisson de piques que conservent encore quelques villes d'Italie, comme San Gimignano *alle belle torri*, dut être en grande partie celui de la France au moyen âge.

Plus tard, beaucoup plus tard, à partir du dix-septième siècle, quand la tranquillité à l'intérieur sera complète, les bourgeois rassurés délaceront leur armure, qui venait de leur servir encore sous la Ligue. Ils commencent à jeter bas çà et là leurs remparts, se donnent de l'air et respirent. Plus souvent, ils se contenteront de transformer les vieilles murailles, de les planter en promenades ; ils en font le mail, les boulevards. Aujourd'hui presque toutes ont été démantelées. Quelques villes du Nord, Provins, Falaise, Dinan, ont conservé des restes importants de leurs anciennes enceintes. Mais c'est seulement dans le Midi que nous trouvons trois villes entières avec leurs fortifications intactes : Aigues-Mortes, Avignon, Carcassonne.

Aigues-Mortes est une création de saint Louis, comme Narbonne l'est des Romains et Cette de Louis XIV. Il fallait au roi de France une porte sur la Méditerranée : porte étrange, enchantée, qui se referme toujours. Au milieu de ce paysage d'une désolation incomparable, de ces étendues de lagunes, de cette Judée d'étangs

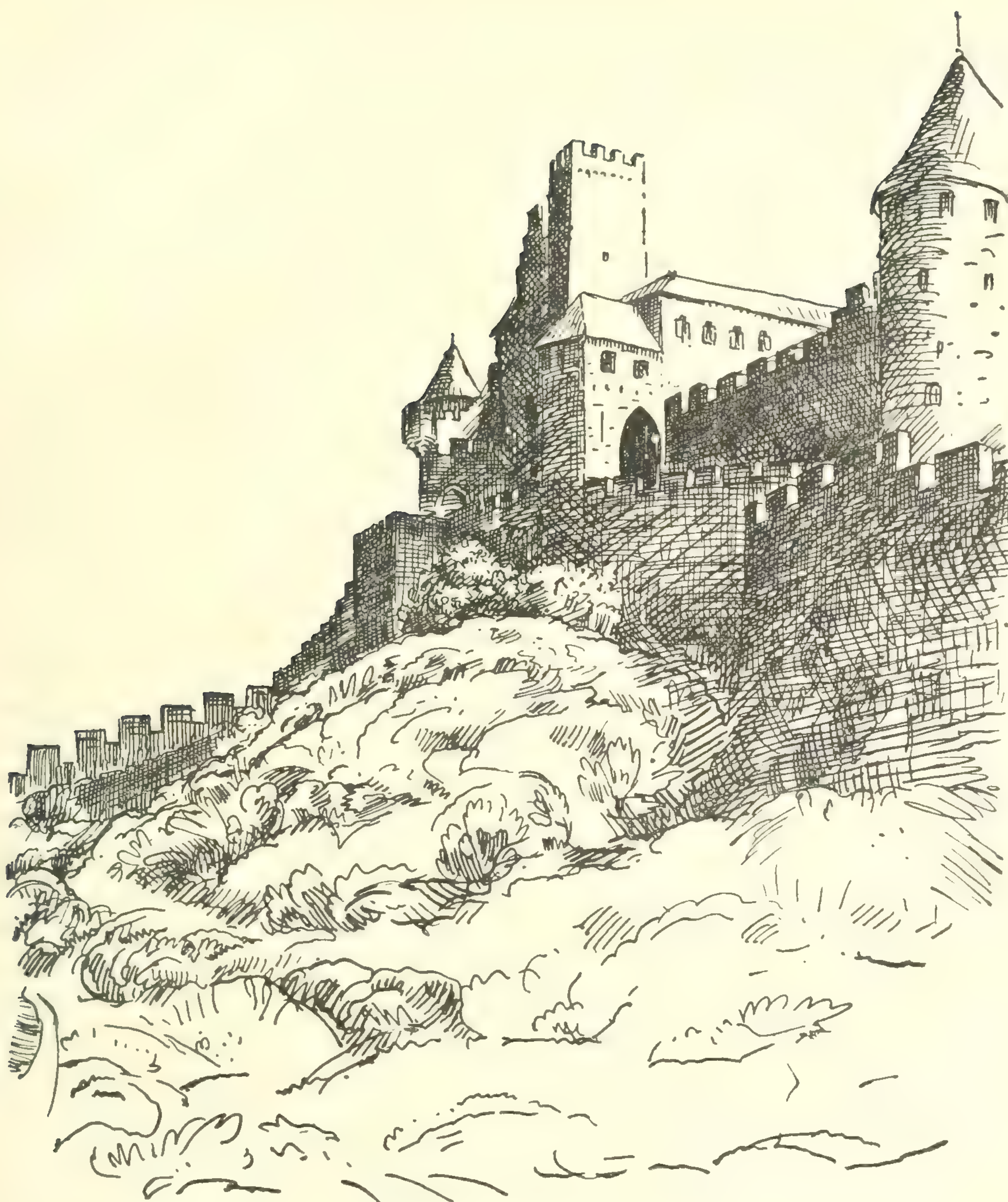


AIGUES-MORTES (La Tour Constance).

et de terres salées où volent les flamants roses, la ville forme un quadrilatère parfait posé à plat, la seule saillie sur ce désert horizontal ; on dirait la dalle d'un guerrier couché dans son armure. Les murs sont percés de portes, à chacun des angles est une tour. La plus haute, la tour Constance, isolée un peu en avant, se termine par une lanterne en fer qui servait de phare : lueur inutile, depuis longtemps éteinte, qui n'éclairerait plus désormais que le spectre de ce port ensablé et le refus obstiné de la vie qui se retire.

Sur sa plate-forme éventée, entre Pyrénées et Cévennes, Carcassonne garde, au nom du roi, le couloir des deux mers par où le Languedoc communique avec la Méditerranée, passage capital où s'engouffre un mistral éternel. Sous cette bise tranchante, la cité de granit aiguise les formes bizarres de sa serrure compliquée, surveille le paysage, les routes blanches parcourues de tourbillons de poussière ; la promenade des chemins de ronde, sous un ciel aveuglant, dans cette grisaille d'ardoise qui se confond avec la grisaille du rocher, cette aridité, cette sécheresse, cette pétrification immense de créneaux et de meurtrières, sont quelque chose d'accablant. Cette forteresse, grande comme une ville, n'est d'ailleurs pas une ville, mais une place de guerre ; c'est une garnison, un poste fait pour tenir avec peu de monde un point stratégique essentiel. Au milieu se dresse le bijou de verre et de pierre de Saint-Nazaire. La vraie ville est en bas, charmante, rafraîchie de fontaines, ombragée de platanes. Elle ne se soucie guère de la formidable cité abandonnée qui fait sa gloire, que visitent les touristes, et où vivent dans des bicoques quelques centaines de gueux en haillons.

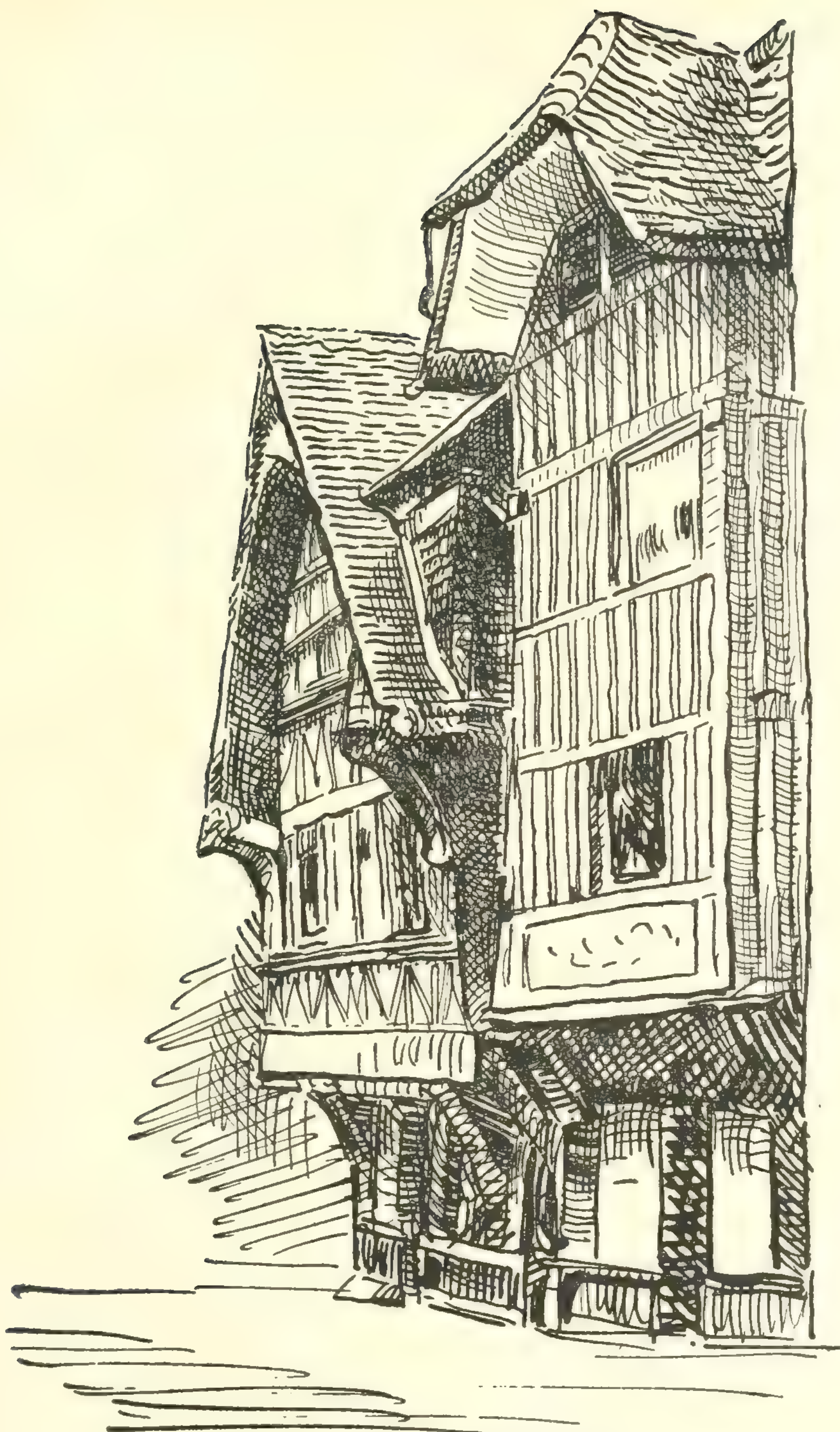
Il n'y a pas au monde de plus noble spectacle que celui d'Avignon, soit que, le matin, de la Roche des Doms, on regarde sur l'autre rive du Rhône Villeneuve éclatante sur son coteau riant d'allégresse et de soleil, soit que le soir, traversant le fleuve, on contemple les reflets de l'astre à son couchant, inondant de gloire et de pourpre la façade du Château des Papes. Avignon, je l'ai dit, c'est déjà l'Italie ; et pourtant, tout y est français, les papes qui ont fondé ce Vatican, les architectes qui l'ont construit, tout, hormis quelques peintres siennois qui décorèrent les intérieurs, et hormis le souvenir immortel de Pétrarque. Le château n'est qu'une cage de murailles gigantesques, raidies de prodigieux contreforts, et enveloppant deux cours de palais, le tout surmonté, comme à Florence, de tours farouchement carrées, portant des noms sonores, la tour de Trouillas, la tour des Anges, la tour de la Campane. Les remparts magnifiques, aux consoles sobrement moulurées, drapent une des villes de ce monde où se respire le mieux l'aimable joie de vivre, où la finesse provençale se marie le plus parfaitement au charme d'Italie, la plus délicieuse fille de la terre d'amour.



CARCASSONNE (la Cité).

VILLES NEUVES, PLANS. ARCHITECTURE URBAINE Dans ces villes étroites, serrées de peur dans leurs remparts, la vie était un peu tassée. On était les uns sur les autres. L'aspect était bien différent d'une ville de nos jours. On ne circulait pas partout. Peu de rues charretières, beaucoup d'étroites venelles où l'on ne pouvait aller qu'à cheval, et donnant à peine passage à deux piétons de front. Toutefois on se figure à tort que c'étaient des villes mal bâties. Le romantisme nous a laissé des eaux-fortes pittoresques, des aperçus imaginaires de villes à vol d'oiseau, mer confuse de toits, agitée et désordonnée, évoquée plutôt que vue du haut des tours de Notre-Dame ; il n'est nullement sûr que ces peintures soient exactes. Le moyen âge a hérité d'une foule de traditions romaines. Il lui devait, entre autres choses, les jeux, les sports, les bains. A cet égard, il s'est produit, depuis le dix-septième siècle, une grande régression, et nous sommes loin d'avoir regagné sur ce point ce que l'âge classique a perdu. Parmi ces traditions de la cité antique, il faut placer les institutions municipales. Les règlements de voirie, les questions d'alignement, tiennent une grande place dans les ordonnances du moyen âge. Ce n'est pas d'aujourd'hui que les têtes françaises aiment la ligne droite.

Le moyen âge a construit beaucoup de villes, de bastides, c'était leur nom : ce nom a survécu dans certaines provinces. Toutes les Villeneuves, les Villefranches, que les seigneurs fondaient, en les dotant de privilèges, pour coloniser leurs terres, sont des villes bâties d'un seul jet. Toutes observent un plan généralement régulier. La mieux conservée de ces villes, avec celle de Montferrand, aux portes de Clermont, est peut-être, en Dordogne, celle de Montpazier. Le plan est géométrique, avec des rues à angle droit et tracées au cordeau, comme dans une ville d'Algérie ou dans une ville américaine ; au centre est une place carrée, où se trouve la maison de ville, encadrée de maisons uniformes, portées sur des arcades comme la rue Saint-Louis à Metz ou la place Royale à Paris ; les angles sont en pan coupé, avec l'étage en encorbellement, pour le passage des charrettes ; cette place centrale et ce portique servaient naturellement de *forum*, de marché. A Boulogne, le quartier neuf bâti au moyen âge est construit en damier et s'appelle toujours le quartier des Carreaux. A Amiens, la grande rue tracée par la commune au treizième siècle, la rue des Trois-Cailloux, est parfaitement rectiligne et demeure l'artère principale de la ville. Faut-il parler de la ville de bois, espèce d'immense camp démontable, que Charles VI tint prêt pendant tout un été pour une descente en Angleterre, avec les treize cents vaisseaux qui devaient transporter son armée ? Le moyen âge a donc construit, toutes les fois qu'il a pu le faire, avec des idées d'ensemble, mieux encore, avec des idées de dignité, de décorum qui nous paraissent bien éloignées



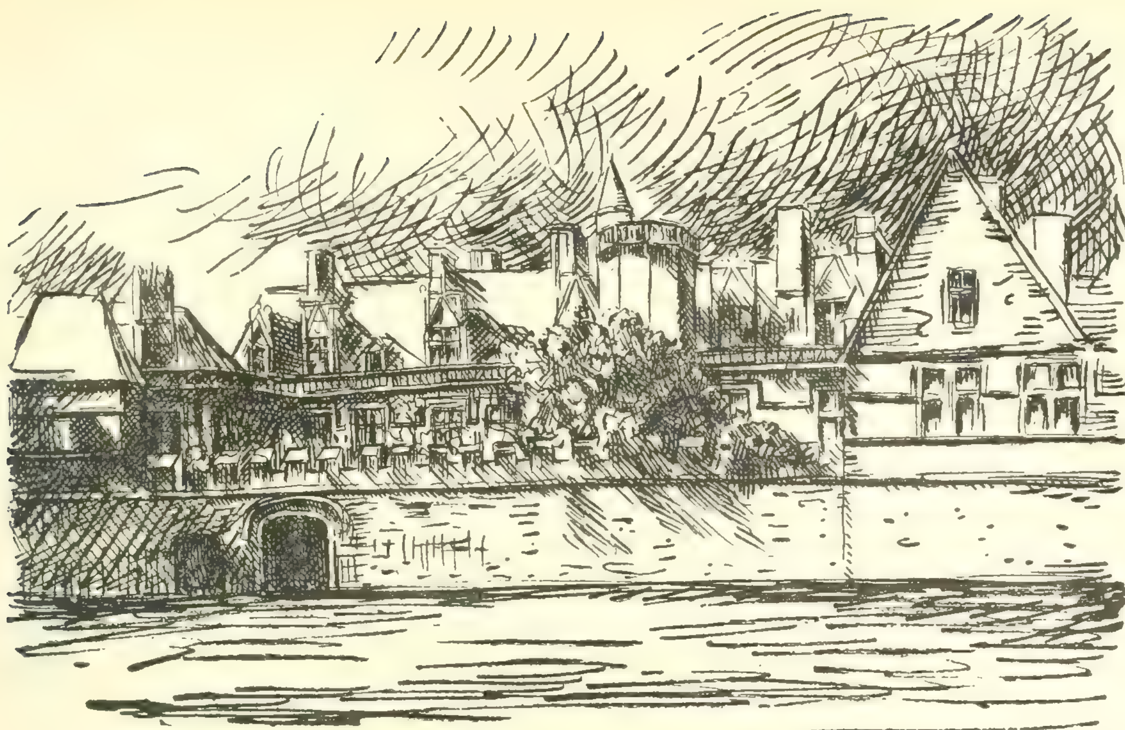
MAISONS A PANS DE BOIS (xve siècle).

de ses préoccupations. Il se croyait toujours romain, comme tous les Français ont cru l'être, souvent plus que leurs pères, à chaque génération. Seulement, ces sérieux bourgeois étaient dépourvus plus que nous de morgue et de contrainte. Et puis, les conceptions rationnelles devaient se heurter tout de suite, dans les villes anciennes, à cent indépendances diverses, aux usages, aux coutumes, aux droits, aux exemptions, aux libertés religieuses ou corporatives ; cela formait partout un enchevêtrement de privilèges, de situations acquises, de servitudes, d'enclaves ; au milieu de cette complication, l'individualisme reprenait ses droits.

MAISONS BOURGEOISES DU MOYEN AGE Malgré cela, le fond gallo-romain est tel que M. Camille Jullian, pour donner une idée d'une ville gauloise au temps des Antonins, suggère d'aller revoir une rue du vieux Paris, comme la rue Saint-Louis-en-l'Ile.

Il y a pourtant de grandes différences. La maison antique est sans ouvertures sur le dehors, prend tous ses jours à l'intérieur, sur un portique ou sur une cour. Les nôtres se mettent en façade, se mêlent à la rue par leurs fenêtres, surtout par leurs boutiques. Dans ces étroites villes du moyen âge, où il n'y avait, hormis l'église, aucun lieu de réunion permanent, la vie se passe dehors, sur le pas de la porte ; le cintre de la boutique encadrant l'étalage et, à côté, la porte encadrant la personne du boucher ou de la mercière, n'est-ce pas encore, en province, un spectacle de tous les jours ? Bien entendu, ceci ne s'applique pas aux gens riches, aux hôtels retirés des affaires, silencieusement situés entre cour et jardin, comme l'hôtel de Cluny ou l'hôtel Jacques Cœur, à Bourges. Mais pour le commun du peuple, qui aime par surcroît la forme fière que donne au toit le comble aigu, « avoir pignon sur rue » devient l'expression par excellence de l'existence sociale et de la bourgeoisie.

Un second trait n'a plus rien d'antique : plus d'appartement pour les femmes. Le gynécée disparaît. La séparation des sexes, maintenue encore à l'église, achève de s'effacer vers le quinzième siècle ; les protestants la rétablirent. D'ailleurs, comme dans tous les endroits où la place est mesurée et le terrain coûteux, les maisons regagnent en hauteur ce qu'elles perdent en superficie. Presque toutes ont deux et jusqu'à trois étages, sans parler d'un étage de caves ordinairement voûtées, sous-sol très soigné, dont les plus beaux exemples se trouvent à Provins. Dans ces trois étages, le programme se répète d'une manière identique : au rez-de-chaussée, la boutique servant également de salle, c'est-à-dire de lieu de réunion, quelquefois de cuisine ; c'est là que la famille vit, qu'elle prend ses repas. Au-dessus, la chambre des parents,



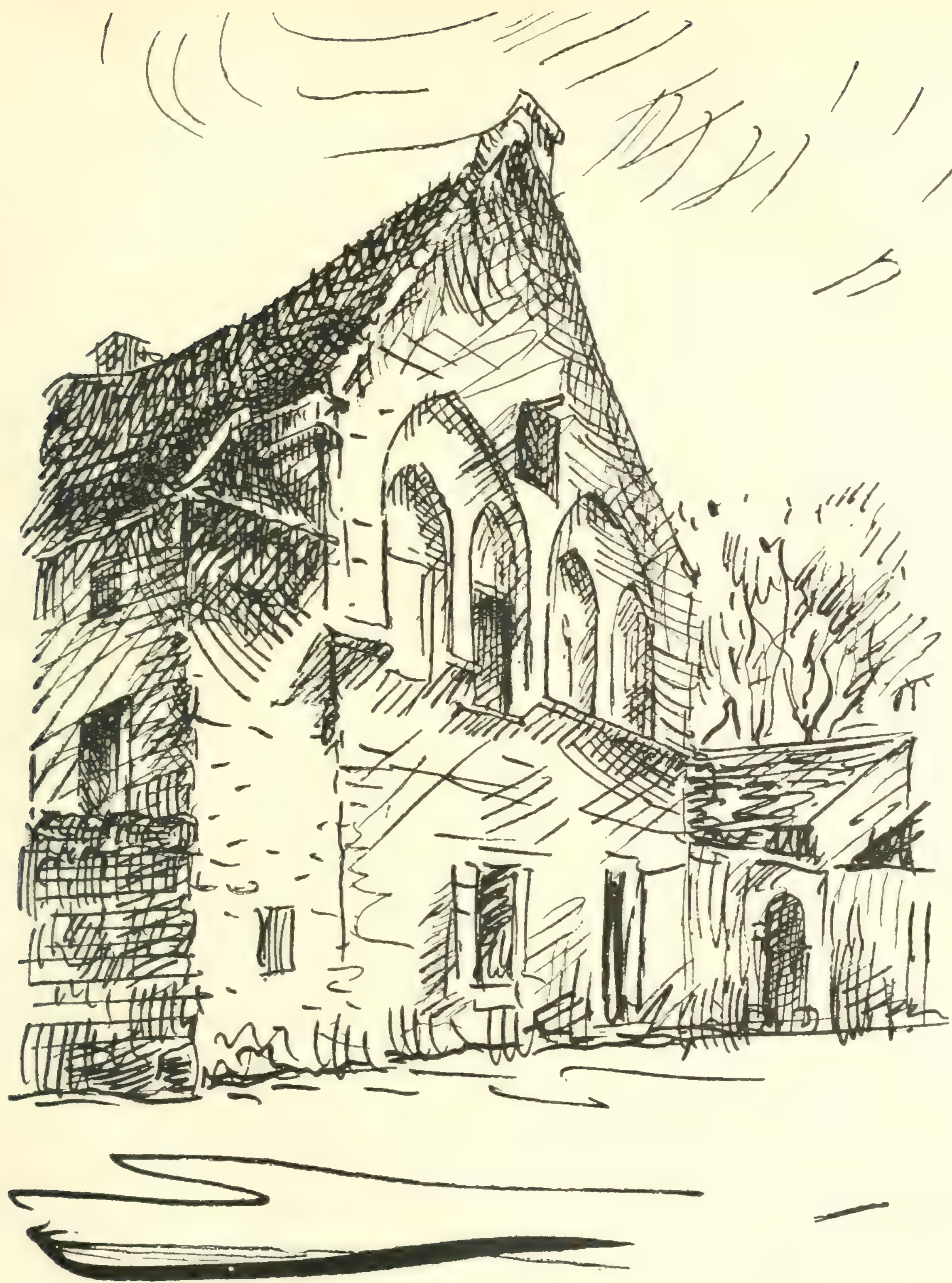
HOTEL DE CLUNY A PARIS (xve siècle).

où se trouve le grand lit à rideaux des époux, le berceau des enfants en bas âge; au-dessus enfin l'étage des apprentis et des servantes. On monte de l'un à l'autre tantôt par un escalier droit accoté au mur de refend, souvent par une vis qui s'enveloppe dans une tourelle. Cette tourelle, coiffée de son chapeau pointu, offre un motif charmant avec ses petites fenêtres qui expriment au dehors le mouvement de la spirale. Elle est devenue, surtout en Bourgogne, un motif d'ornement. Dans cette province, au lieu de la placer dans la cour, sur le derrière de la maison, on l'applique sur la façade, parfois même au-dessus de la porte; dans ce cas, la première révolution de la vis part de l'intérieur; la tourelle n'apparaît qu'après le premier demi-tour de l'escargot, par un joli encorbellement qui abrite le seuil de sa coquille. Ce gracieux motif se retrouve dans les constructions les plus riches, comme à l'hôtel Jacques Cœur. Dans le Louvre de Charles V, la vis de Raymond du Temple fut un morceau célèbre; elle se répète au château de Blois et devient le thème central du château de Chambord.

Le décor extérieur de ces demeures privées est très simple, d'une sobriété exquise. Certaines maisons romanes de Cluny sont d'une grâce, d'une modestie toutes antiques. Le seul élément de décor consiste dans les fenêtres, qui sont rares et petites,

ordinairement jumelles, taillées dans une même dalle de pierre, et qui semblent sourire comme deux yeux tranquilles dans une face grave. Un fleuron, une marguerite, une colonnette suffisent pour prêter à ces façades presque nues une grâce ravissante. L'art roman excella toujours dans ce contraste de la surface rugueuse et d'un morceau précieux, qui paraît, par opposition, prendre un prix de bijou. A Cordes, une rue entière a conservé intactes toutes ses façades romanes. Une autre maison, que décore un rinceau magnifique, se voit attachée au flanc sud de Notre-Dame de Laon. Pour les maisons du treizième siècle, c'est à Provins que se trouve la plus jolie collection connue, mais il en reste de fort belles à Dijon et ailleurs. Ce qui en fait des choses charmantes, c'est la simplicité, l'absence de clinquant et de faste ; l'artiste n'a fait qu'exprimer clairement le sens de chaque objet, mesurer les proportions avec goût, user de chaque terme avec choix et, sans un ornement, sans une ombre factice, sans un pilastre, sans une moulure, il a produit une œuvre parfaite. Seul l'art le plus consommé sait donner à la moindre chose et sans qu'il y paraisse un caractère monumental. Cette grâce a disparu de l'art contemporain. Nous n'avons presque plus d'architecture domestique. Quand l'art n'est plus qu'un luxe, qu'il se retire des extrémités pour se concentrer sur quelques points, qu'il cesse de se confondre avec la vie, les goûts et les besoins de tous, il est à la merci de la première secousse ; il court grand danger de périr.

Dans le Midi, les maisons sont presque toutes en pierre, parfois en briques, avec des chaînages de pierres. Dans le Nord, bien que la pierre y soit aussi commune, on s'est très souvent contenté d'un seul étage de pierre, supportant des étages supérieurs en bois. Il y avait à cet usage de grandes raisons d'économie. Il y en avait une autre : c'est que la charpente permettait des licences que la pierre interdit. Ainsi les maisons de bois s'évasent à chaque étage, en débordant sur le nu de l'étage inférieur, si bien que dans les rues étroites, elles arrivaient presque à se toucher par le haut. Elles sont toutes plus minces à la base qu'au sommet, comme les vieux arbres dont elles sont faites. Du reste, les jambages internes en forme d'N ou d'X, qui forment ce qu'on appelle les panneaux ou *pans de bois*, maintiennent la bâtisse en assurant une suffisante rigidité. Mais la véritable raison est peut-être une raison morale. Je pense que c'est le besoin d'art, le plaisir de l'œil, l'amusement de se décorer à peu de frais, qui ont rendu si populaire cette méthode de construction. Chaque poteau cornier, chaque lambourde, chaque sablière pouvait d'un coup de ciseau se profiler en moulure, chaque corbeau pouvait s'animer d'une grimace, d'un magot, d'un marmouset, d'un angelot, d'une scène de *Renart* ou de *l'Ysopet*. La passion de sculpture, qui venait de créer la statuaire des cathédrales et le monde



MAISON GOTHIQUE A PROVINS (XIIIe siècle).

infini des mascarons et des gargouilles, envahit encore la rue, grimpe aux façades bourgeoises comme une plante vivace. Toute une imagerie populaire, naïve et amusante, fleurit ces maisons d'autrefois. C'est un ouvrage de huchier qui ne coûte que quelques coups de gouge ou de varlope. En même temps que la maison se décore, elle s'éclaire. Elle finit par être complètement à jour, comme une transparente menuiserie qui tiendrait à la fois du meuble et du bibelot, du bahut et de la lanterne.

Ce qu'elles avaient de charmant, ces vieilles demeures de nos pères, c'est qu'elles étaient individuelles, c'est qu'elles avaient de la fantaisie. Chacune ne cherchait pas à singer sa voisine. On les reconnaissait, on les nommait comme des personnes ; au lieu de numéros, chacune était connue par un trait de physionomie, signalée par un sobriquet. Même dans les grandes maisons de finance, nulle froideur, nul pédantisme. La maison de Jacques Cœur, construction si fine, si délicatement entendue, si commodément distribuée, et avec tant d'aisance et de familière grandeur, n'a aucune symétrie ; c'est un joli minois, ce n'est pas une beauté régulière. Mais comme cette mine-là est de chez nous ! Je ne finirais pas, s'il fallait dénombrer ces vieux logis adorables, distingués par une sculpture, un motif, un tympan, une « enseigne », une figure de sainte placée dans une niche, devant laquelle brûlait une lampe ; c'était alors tout l'éclairage des voies publiques. La nuit se confiait à la garde des saints et des étoiles. Faut-il rappeler à Reims la maison des Musiciens, la maison du Combat-de-l'Ours, celle des Amoureux ? A Chartres, les charmantes maisons du parvis Notre-Dame, et à Saint-Antonin, la maison de l'Amour ? Au Mans, la délicate boiserie appelée la maison de la Reine Bérengère, tant d'autres encore un peu partout, particulièrement en Normandie, où certaines rues de Rouen ou de Lisieux ressemblent à des enfilades d'antiques et branlantes armoires ?

Il faudrait dire un mot encore des hôtels de ville, où se concentrait l'orgueil de la vie municipale. Moins vastes, moins pompeux que ceux des Flandres ou de l'Italie, les communes de France n'ont pas eu le temps de faire figure de Républiques. Elles n'ont jamais été un État dans l'État. Bien souvent leur hôtel de ville, comme ceux de la Réole ou de Saint-Antonin, n'est qu'une ancienne demeure privée, acquise par la commune. Mais il nous reste fort peu d'hôtels de ville du moyen âge ; la plupart, Saint-Quentin, Arras, Noyon, Compiègne, Rouen, la Rochelle, Niort, Paris, datent du quinzième siècle et même du seizième. On est en pleine Renaissance, comme avec le Palais de Justice et le Gros Horloge de Rouen. J'y reviendrai quand nous en serons là.

Elles se font rares, du reste, ces touchantes demeures du passé. Elles meurent comme la feuille qui tombe. Chaque jour en emporte quelqu'une ; chaque jour

un nouveau prétexte, une rue à percer, un boulevard à élargir, une raison d'hygiène ou de progrès, abat un de ces menus chefs-d'œuvre, où nos pères avaient mis tant de grâce et de gentillesse. On ne consent plus guère à vivre dans ces vieilles bâtisses. Disjointes, un peu vermoulues, déjetées parfois comme des gens qui ont beaucoup servi, elles étaient bonnes encore, du moins pour quelque temps ; elles tenaient par l'habitude. C'est nous qui ne voulons plus d'elles. Elles ne sont plus à la mode. La mode n'aime guère, dans les grandes villes, à garder ses vieux vêtements. Paris en use trois ou quatre par siècle. Le mouvement se précipite. Rouen, Lisieux, si riches autrefois en vieux logis charmants, les perdent tous les jours. La pioche fait son travail, ébrèche le passé, au milieu de notre indifférence. A Paris, dans les vieux quartiers, on ne trouverait plus que de rares vestiges de tout ce moyen âge. Qui connaît seulement, rue de Montmorency, la maison de Nicolas Flamel, avec ses fines gravures pareilles à des estampes sur pierre? Qui connaît la jolie tourelle de la rue Hautefeuille, ou celle de la rue Vieille-du-Temple? On a vu démolir, il y a soixante ans, l'hôtel de la Trémoïlle, une merveille qui valait le musée de Cluny, pour en porter quelques débris dans la cour de l'École des Beaux-Arts. Le progrès coûte cher. Puissions-nous seulement, dans nos nouvelles demeures, retrouver le bonheur, la franchise, l'intimité que nos pères goûtaient dans les anciennes ! Puissions-nous, avec aussi peu de prétentions, y trouver autant de grâce et autant de cet art qui était jadis le bien de tous et le charme de la vie !

IV

MOBILIER, PEINTURES TAPISSERIES Je devrais, au point où nous en sommes, reprendre où nous l'avions laissé le tableau de l'art religieux. Le spectacle des vieilles rues de Rouen serait à compléter par la façade de la cathédrale, l'étonnante Tour de Beurre, Saint-Ouen, Saint-Patrice, Saint-Vincent, Saint-Maclou. Mais mieux vaut réserver pour le prochain chapitre le sujet de l'art flamboyant. Achevons aujourd'hui la revue des arts mineurs qui composent le décor de la vie sociale et domestique.

Par malheur, nous n'avons conservé aucun ensemble de ce temps, aucun des innombrables châteaux de Charles V et de ses frères. Pierrefonds n'est qu'un pastiche, une récréation amusante, le passe-temps d'un artiste, d'un ingénieux rêveur, secondé par un caprice de souveraine. Ce n'est qu'une œuvre d'imagination, et des

plus hasardées. Il nous reste heureusement quelques meubles épars, d'anciennes descriptions de romans. Nos romanciers du moyen âge, écrivant pour les belles mondaines de leur temps, n'étaient pas moins scrupuleux copistes qu'un Paul Bourget du détail de la toilette et de l'intimité. Il nous reste les sermons, les inventaires, les comptes, et surtout les peintures des manuscrits.

On y voit que les chambres étaient à peu près nues, fort peu meublées, même dans les maisons les plus riches. Nul fouillis, quelques bancs, pas de fauteuils, point de chaises volantes ; les tables, dans la plupart des cas, se montaient au dernier moment. Les meubles essentiels sont le grand lit à courtines, le coffre ou le bahut. Il en était ainsi à peu près par toute l'Europe. La complication du mobilier ne commence guère qu'à la Régence ; il faut attendre la vie de salon. Nous sommes encore loin de là.

Ce cadre serait un peu nu, si ce n'eût été la peinture. Presque toutes les chambres et les salles étaient peintes. Le maître de Dante, Brunetto Latini, remarque en France ce luxe inconnu de l'Italie. Ces peintures, bien entendu, étaient souvent de purs décors, des arabesques, des semis de fleurs faites au pochoir et jetées sur un fond uni. C'était l'ouvrage de simples manœuvres. Mais il y avait aussi de vraies peintures d'artistes que nous ne connaissons plus. Scènes d'histoire et de batailles, parce que les chevaliers « qui aimaient les combats, en font peindre dans leurs chambres pour se récréer l'esprit par batailles imaginatives ». Joinville avait fait peindre chez lui la campagne d'Égypte et la bataille de la Mansourah, à peu près comme la broderie de Bayeux, un siècle auparavant, reproduisait l'histoire de la conquête anglaise. Il y avait au château de Vaudreuil une *Vie de César* peinte par Jean Coste et, au château de Conflans, la grande Mahaut d'Artois avait fait peindre la vie de son père. De toutes ces peintures, il ne subsiste presque rien. En dehors des verdures, des agréables scènes de chasse qu'exécuta le Siennois Mathieu de Viterbe dans le palais des papes, je ne sais s'il reste autre chose que la fresque très dégradée que l'on peut voir sous les combles de l'ancien palais d'Étampes. Elle est contemporaine de Philippe le Bel, et représente une moitié de scène difficile à interpréter. On y voit une figure de femme, romanesque écuyère, fine comme un oiseau, coiffée d'un petit capuchon, au milieu d'hommes d'armes, sur un épais cheval couvert d'un lourd caparaçon, qui écarte et frémit comme un animal de luxe ; ce morceau, dans son délabrement, est d'un aussi grand style que le fameux Guidoriccio que Simone di Martino a peint dans la grande salle de la Seigneurie de Sienne.

Il existait encore au temps de Sauval de remarquables peintures, que cet auteur nous a décrites, dans la galerie de l'hôtel Saint-Paul. C'étaient des chasses des treilles

peintes, avec des jeux d'enfants, des verdures, des paysages. Mais à défaut de peintures, un nouvel art, qui venait de naître, donnait aux intérieurs un caractère de luxe plus somptueux encore : c'est la tapisserie. On a pu dire, en un sens, que l'architecture gothique avait supprimé la peinture ; mais en la détachant du mur, le moyen âge en avait fait un autre art, une sorte de fresque mobile. La peinture, il l'aimait au point qu'il ne s'en séparait pas, la roulait, l'emportait en voyage avec lui. Le seigneur cheminait ainsi, traînant à sa suite dans vingt voitures le décor de son hôtel, comme l'Arabe transporte sa tente et ses tapis. C'est même ce qui explique que si peu de ces tentures soient parvenues jusqu'à nous, qu'un si grand nombre ait disparu par usure, en lambeaux. Celles de Charles le Téméraire, prises à Granson dans son bagage, forment aujourd'hui le fond des musées de Berne, de Vienne et de Madrid. Cet art était si bien à nous que les Anglais, les Italiens, l'appellent *Arras* ou *Arrazzi*, du nom de la ville où se trouvaient les principaux métiers. Ce n'est pas tout. Il arrive que la peinture française, quand on la met en regard des écoles d'Italie, paraît quelquefois un peu pauvre, indigente. On oublie que, jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, la peinture décorative en France n'exista guère qu'en tapisserie. Louis XIV fonda les Gobelins pour cet usage. Les grandes peintures de Le Brun, de Van Loo, de Boucher sont la plupart du temps des cartons de tapisseries. Lorsqu'on sort par hasard une de ces tentures, qu'on la tire du garde-meuble pour décorer l'*aula* de l'Université de Strasbourg, cela suffit pour créer une atmosphère royale, une splendeur française, qui égale sans difficulté la plus belle fresque d'Italie. Il y a même de plus une beauté de matière vivante, un luxe de la laine et de la soie, mêlées de fils d'or et d'argent, un attrait velouté, sensuel, qui s'ajoute au mérite de la composition, et que n'imitera jamais la fresque toujours crayeuse, toujours un peu sèche et abstraite. La tapisserie, jusqu'à David, et plus longtemps que le vitrail, fut notre grand art pittoresque.

Il ne subsiste guère qu'une tapisserie du quatorzième siècle : c'est la fameuse tenture de l'Apocalypse d'Angers, la plus grande tapisserie connue (elle a sept cents mètres carrés). Grâce à Léopold Delisle, nous savons toute l'histoire de cette œuvre admirable. Elle fut exécutée en 1375 pour le duc Louis d'Anjou, par le peintre Jean de Bandol, et par le tapissier parisien Nicolas Bataille. Charles V avait prêté pour guider l'artiste un des livres de sa librairie. L'œuvre est une des créations les plus extraordinaires de la peinture, avec ses fonds alternés de rouge et de bleu purs, ses formes étranges et mystérieusement puissantes, ses scènes énigmatiques, ses flammes, ses monstres polycéphales à l'aspect de candélabres, ses anges aux ailes d'hirondelles, ses apôtres qui dévorent des livres ; toutes ces imaginations sauvages, exprimées

à la lettre dans l'esprit le plus réaliste et le plus ingénu, avec une clarté déconcertante, produisent une impression de fantasmagorie. Quand cette tenture, aux grandes fêtes, est suspendue dans la nef de Saint-Maurice d'Angers, elle y jette une richesse inouïe : c'est la seule peinture qui lutte avec le vitrail. Elle arrive à ce faste, comme le tapis d'Orient, à force de simplicité. La palette comprend de quinze à vingt nuances. Ces tons forts, soutenus, font la richesse de la langue pittoresque, beaucoup plus sûrement que la multiplicité des couleurs et la complication de la gamme.

Mais les tentures préférées étaient celles qui représentaient des sujets militaires ; on ne se lassait pas de ces scènes de batailles et de chevalerie. Charles VI ne se déplaçait qu'avec une immense tenture de la Bataille de Roosebecke. Comme on s'en servait davantage, elles tombaient plus vite en ruines. Il ne nous est parvenu que deux scènes de ce genre, un fragment d'une Vie de Clovis, donnée par François de Guise à la cathédrale de Reims. Ce sont des enchevêtrements touffus de combattants armés de lances et de pinces comme des crustacés, un buisson de crabes féroces, formant d'inextricables imbroglios décoratifs. Une autre tenture, toute différente, de pénétrant charme romanesque, la tenture de la Licorne (au musée de Cluny), avec ses fonds de rose sèche, ses berceaux de verdure où une princesse musicienne apprivoise les chèvres virginales, semble un rêve d'Arachné, un souffle, un tissu de poésie.

MINIATURES, IVOIRES Une autre forme de la peinture, cette fois mieux connue, ce sont les tableaux d'autel, les retables, surtout la décoration des manuscrits. Toute une école s'est formée à Paris en ce genre dès la fin du treizième siècle : celle de maître Honoré, continuée par le grand enlumineur Jean Pucelle, qui décora sans se lasser quelques-uns des plus charmants livres sortis d'une main d'artiste. Ces livres parisiens étaient célèbres. Dante parle dans son *Purgatoire* de cet art délicat

Ch' alluminare è chiamata in Parisi.

On a vu du reste que de grands maîtres, comme l'auteur de l'Apocalypse d'Angers, s'inspiraient parfois de miniatures. Jean de Bandol lui-même a peint le frontispice d'un livre pour Charles V (Bibliothèque de la Haye, 1371). Par un raffinement suprême, vers la fin du quatorzième siècle, l'enluminure (comme le vitrail) se décolore, elle se contente de la grisaille. C'est l'époque de ce précieux Parement de Narbonne (au musée du Louvre), peint sur soie, avec des recherches si curieuses de drame et de naissant naturalisme (on y voit entre autres détails un nègre et un

Tartare, ainsi qu'un très subtil portrait de Charles V), mais le tout légèrement aquarellé dans un simple lavis transparent d'encre de Chine. Ainsi la miniature, par une gageure de distinction, en vient à renoncer pour quelque temps à la couleur; elle se plaît à dessiner des scènes monochromes, d'un ton de sépia ou d'ivoire, sur des fonds à ramages bleus ou rouges; les têtes seules sont peintes d'un ton de chair, et n'en paraissent que plus vivantes par cette convention pleine de goût.

Il reste enfin à dire un mot de la sculpture, celle qui se fait du moins pour les particuliers, les ivoires, les statuettes de précieux métal comme la Vierge de Roncevaux ou la merveilleuse Vierge du Louvre, donnée en 1339 par la reine Jeanne d'Évreux aux religieux de Saint-Denis, les reliquaires, les bustes d'argent ou de vermeil, comme celui de Tauriac, ou l'illustre saint Martin de Soudeilles, ou le saint Ferréol de Nexon (Corrèze), exécuté en 1346 par l'orfèvre Aimery Chrétien. Les ivoiriers ont aussi, à côté de la grande sculpture, multiplié les menus chefs-d'œuvre. Le quatorzième siècle est le siècle par excellence de ces bibelots pleins de délicatesse et de virtuosité; sans doute il n'a rien produit de comparable aux ivoires de la grande époque; l'extrême fini de son art ne va pas parfois sans sécheresse et sans monotonie. Mais, dans ces dimensions, un peu de maniérisme semble une loi du genre, et prête quelquefois aux Vierges de ce temps une grâce languissante, une *morbidezza* qui manque aux œuvres sereines et impersonnelles du grand siècle. C'est d'alors que datent ces mille objets de dévotion ou de piété, ces diptyques parfois grands comme un livre de messe, où la pointe du graveur lutte de finesse avec le pinceau ou la plume, où apparaît en petit toute une Passion microscopique. C'est alors que se répandent ces mille colifichets, ces plaques, ces boîtes, ces coffrets, ces miroirs qui traînent sur la toilette des femmes, où l'on reconnaît des scènes de *Lancelot* et de *Perceval*, ou de petites scènes de genre, les jeux de la mourre ou de la main-chaude. L'ingénieux artiste fabrique encore des peignes, des petits nécessaires, des pièces d'échecs, des dés à jouer, plaisants et pleins de fantaisie, des grains de rosaire curieux et d'une subtile recherche. Ce n'est plus du très grand art, sans doute; mais c'est de l'art qui a plu, et qui, d'avoir passé entre des mains mortelles, d'avoir été caressé par des personnes vivantes, en conserve une sorte de tiédeur et comme un prix secret de confidence, d'intimité.

PUISSANCE DE LA MODE Je n'ai rien dit encore des vêtements, de la parure. Je n'ai rien dit des jardins, rien dit de la musique. Ce qu'on a vu suffit pourtant à faire sentir combien l'art en ce siècle s'est mêlé à la vie, combien il touche à tout le monde, s'étend aux formes les plus humbles. Du couvent et de l'abbaye,

il avait passé à l'église, et par là s'était fait déjà d'un degré plus populaire. Désormais, l'église achevée ou interrompue, il en sort, se multiplie, s'offre, fait des avances, entre dans la maison, devient le client des riches et le protégé des grands, le compagnon, l'ami des petits. Le voilà plus sociable, plus intime, plus domestique. Il échappe de plus en plus aux grandes lois sévères de l'art du treizième siècle, dépend davantage du milieu, du goût et de la mode. Feuilletons les livres d'inventaires. A chaque instant, dans les comptes de la comtesse Mahaut, nous voyons « Madame » qui entre dans la boutique des artistes, fait son choix, commande un banc ou une chaise à « l'Imaige du vieux cimetière Saint-Jean » ; un ivoirier reçoit son paiement pour les « ymaginettes Madame », c'est-à-dire pour des statuettes ou pour des figurines. Et partout cette mention revient dans les commandes : *selon ce qu'il plaira à Madame.* Ainsi s'introduit dans l'art, avec le public, l'opinion, un nouvel élément plus sensible, une atmosphère moins grave, plus capricieuse, plus mobile. On va en voir les conséquences.





CHAPITRE VII

RÉALISME. LE STYLE FLAMBOYANT

I. Paris capitale. Débuts du réalisme. Le portrait, le moulage. Les tombeaux de Saint-Denis. L'art des premiers Valois. L'école du Louvre. Pierrefonds. La miniature, les Limbourg. — II. L'école bourguignonne. Claus Slutèr, le Puits de Moïse. *Les tombeaux des ducs de Bourgogne. L'art bourguignon. — III. Le style flamboyant. L'école de Touraine. Jean Fouquet. La sculpture. Les* Mises au tombeau. *L'art populaire au quinzième siècle.*

I

ERS la fin du quatorzième siècle, il se passe un phénomène frappant et sans exemple encore dans aucun autre pays d'Europe. Paris devient une capitale et se met à jouer le rôle qu'on lui a vu reprendre dans les deux derniers siècles. Ce fut pour peu de temps, il est vrai. Mais cet espace de cinquante ans, du règne de Charles V à la mort de Charles VI, a pour l'histoire de l'art une importance essentielle : tout le naturalisme moderne sort de là.

Il peut y avoir en art des inconvénients à ce qu'il existe des capitales. Ce que l'art y gagne en unité, il le perd en richesse locale et en variété. La grandiose diversité de la France romane est un spectacle que nous ne reverrons plus. Surtout l'art, dans ce monde spécial, un peu artificiel, d'artistes, de boutiques, de clien-

tèle mondaine, n'a plus la même fixité, la même assiette qu'autrefois ; il devient plus instable, plus nerveux, plus mobile ; il a déjà cette inquiétude, cette surexcitation, cette espèce de demi-fièvre, qui n'est pas d'aujourd'hui l'atmosphère de la vie de Paris.

Au reste, il ne s'agit pas de juger, mais de constater les faits. Ce Paris du temps de Charles VI, ce Paris de la cour, et même de plusieurs cours (les puissants oncles du roi, Berry, Bourgogne, Anjou, Orléans avaient les leurs, non moins brillantes), avec ses princes, ses légats et ses ambassadeurs, avec ses fêtes, ses entrées, ses tournois, ses bals d'hommes sauvages et où, comme dans la Venise de Candide, « saouloient venir solacier l'empereur de Grèce, l'empereur de Rome et autres roys et princes de diverses parties du monde » ; — ce Paris turbulent, divers, avec sa Montagne latine, son Palais, sa foire permanente des Halles de Champeaux, son cimetière des Innocents, ses Lombards et ses Juifs ; ce Paris de finance et de rapides fortunes, où les grandeurs d'argent étalent leurs scandales, jusqu'au jour où on expédie le parvenu tirer la langue à Montfaucon ; — ce Paris dissolu, facile, délicieux, avec ses mœurs aimables et ses beautés célèbres : « *item*, la belle Saunière, la belle Bouchière, la belle Charpentière, et celle que l'on clamait la plus belle, et celle qu'on appelait belle tout simplement » ; — ce Paris plein de goût, de modes exquises, extravagantes, avec ses hennins gigantesques, ses voilures de frégates, ses toques, ses fourrures, ses chausses collantes, androgynes, ses traînes équivoques, ses tailles pincées suivies de jupes interminables, ses manches festonnées, tailladées en dents de scie, en crêtes de coq, qui donnaient à toute la personne un aspect cornu, chimérique, d'insectes, de cerfs volants ; — ce Paris agité et indiscipliné, où déjà l'on vivait plus complètement qu'ailleurs ; — ce Paris des veilles de catastrophes ; — ce monde de carnaval, qui si étourdiment s'en allait à l'abîme en faisant sonner les grelots de ses marottes, sous la conduite d'un roi fou ; — ce Paris d'Isabeau de Bavière et de Valentine de Milan, a déjà plus d'un trait de ce qu'il sera plus tard, au temps de la Régence, au temps de la jeunesse de Voltaire et de Manon Lescaut. C'était déjà la Ville Unique. « Partout ailleurs, on vit relativement, *secundum quid;* ici seulement *simpliciter*, de la vie absolue. » Ainsi parlait un étranger qui avait respiré alors sur les bords de la Seine ce charme incomparable de la douceur de vivre.

Quelle fut sur les artistes l'action de ce milieu nouveau, si différent de celui où s'était élevée la France des cathédrales ? Cela n'est pas facile à dire d'un seul mot. Presque toutes les grandes œuvres de ce temps ont péri : le Paris de saint Louis a été bien plus respecté que celui de Charles V. Nous n'avons plus ni l'ancien Louvre,



BUREAU DE LA RIVIÈRE (Cathédrale d'Amiens).

ni la Bastille, ni les Tournelles, ni le fameux hôtel Saint-Paul, ni le vieux Fontainebleau, ni les châteaux de Melun et de Beauté-sur-Marne, ni presque aucun des somptueux châteaux du duc de Berry. Un fragment du Palais de Poitiers, avec sa grande salle et sa cheminée monumentale, une tour du Palais de Bourgogne à Dijon, sont à peu près les seules épaves de ces grandes constructions royales ou quasi royales. L'histoire de l'art au quinzième siècle est presque impossible à écrire, parce qu'il nous manque la source et la clef de tout, Paris. L'école de Raymond du Temple, l'auteur de la grande vis du Louvre, et de ses collaborateurs, les sculpteurs Jean de Saint-Romain, Guy et Drouet de Dammartin, Jean de Rupy ou de Cambrai, Jean de Marville, André Beauneveu, tant admiré de son compatriote Froissart, cette équipe magistrale, la première « École de Paris », ne nous est plus connue que de la manière la plus éparse et la plus incertaine ; nous sommes réduits à chercher notre passé dans des ruines.

Ce fut le mérite de deux hommes, Laborde et Courajod, d'arracher ce passé à l'oubli et d'en reconstituer la figure avec des lambeaux. Nous avons vu plus haut que, dès le temps de saint Louis, et déjà peut-être auparavant, Paris était le centre actif, le vrai foyer de l'art gothique ; c'est là que s'élaborent tous les progrès des idées et du style. On peut l'affirmer aujourd'hui : la grande révolution qui explique, en France et en Europe, l'art de la fin du moyen âge et les débuts de la Renaissance, a pour point de départ Paris.

DÉBUTS DU RÉALISME. PORTRAITS, MOULAGES Quels sont les caractères de cette révolution? J'en aperçois deux principaux. C'est à Saint-Denis qu'il faut se placer pour les observer.

Nous serons retournés souvent à Saint-Denis, et nous y reviendrons encore. C'est que la vieille église mutilée, remaniée, profanée par le vandalisme et les restaurations, n'en demeure pas moins le plus précieux des palimpsestes. Elle conserve plus d'un secret de notre histoire. Ses tombeaux, son Louvre funèbre, où le visiteur circule au milieu de nos rois défunts, comme dans un cimetière de siècles, est la plus noble des nécropoles. C'est saint Louis qui eut la pensée, digne de sa grande âme, de réunir autour de sa tombe toutes les ombres de sa maison, et de se présenter devant Dieu, dans la mort, appuyé sur tous les ancêtres de sa race. Il fit faire les cénotaphes de tous ses précédécesseurs. Charles V ajouta quelque chose à cette idée : il voulut faire place à ses bons serviteurs, à tous ceux qui avaient besogné à ses côtés pour le royaume des Lys : l'organisateur de l'armée, le grand soldat du Guesclin, le connétable Sancerre, le vainqueur de Roosebecke, l'avisé



PHILIPPE III (Saint-Denis).

Bureau de La Rivière, le créateur de notre artillerie, et le chevalier modèle, le Bayard de ce siècle, le sire de Barbazan. Tous ces bons fils de France goûtent le repos de leurs labeurs aux pieds du maître qu'ils ont servi.

Quand on erre de tombe en tombe, parmi ces grandes figures couchées, une observation vous frappe. Les plus anciennes, celles du temps de saint Louis, sont toutes d'une jeunesse gracieuse et impersonnelle : sereines, sans rides, souriantes, le front pur et les yeux ouverts, elles semblent avoir reçu la mort comme une onction nouvelle, un sacrement qui les transfigure et qui efface en elles les stigmates de la terre. Leur mort n'est même pas un sommeil, mais une vie surnaturelle, différente de la nôtre. Leurs corps devenus immortels échappent aux lois de la pesanteur. Leurs vêtements creusés de plis calmes et augustes, au lieu de s'affaisser sur leurs membres, comme ceux d'une personne endormie, conservent l'apparence d'étoffes qui draperaient une statue debout, et ressemblent, dans la position horizontale, aux cannelures d'un fût de colonne renversée.

Soudain, parmi ces beaux visages impassibles, en voici un tout différent : un gros nez, un menton en talon de sabot, sous une bouche molle et largement fendue ; on dirait un rustre, un intrus dans une société idéale. C'est Philippe III, fils de saint Louis. Et voici Jean le Bon avec sa lippe vulgaire, puis Charles V avec sa spirituelle et bienveillante laideur, du Guesclin massif et courtaud, tête carrée engloutie dans des épaules trop hautes, et le lugubre oiseau Sancerre, triste mine de hibou, dont les yeux louchent. Courajod a écrit une leçon célèbre sur ces statues à regards strabiques. Ce sont en effet les commencements du réalisme ; la vie est acceptée et reproduite telle quelle, sans corrections et sans retouches, avec ses particularités, ses défauts, ses accidents, ses tares. Nouveauté remarquable ! J'ai déjà signalé les belles statues de Charles V et de la bonne Jeanne, sa femme, jadis aux Célestins et maintenant au Louvre, montré leur singulière importance artistique. Voici le même encore, en face du rusé grand-maître Bureau de La Rivière, au mur d'une chapelle d'Amiens. Il était dit que ce prince fluet et mal bâti, humaniste, un peu myope, avec son long nez fureteur, sensuel et plein de flair, serait le premier dont nous aurions l'image complète et le signalement physique, qu'il ouvrirait la longue galerie iconographique, le Versailles de nos rois. Il n'y a pas à s'y tromper ; nous avons quitté désormais le monde de la beauté pure, pour entrer dans le domaine de la réalité. L'art laisse là les abstractions et en vient au portrait.

Il est clair que les figures tombales que je viens de décrire ont été faites sur des moulages. Le portrait de Philippe III date de 1298, douze ans après la mort du roi. Ceux de Philippe IV et de Jean le Bon ont été faits sous Charles V. Cette pratique

du moulage, qui explique tant de beaux bustes italiens du *Quattrocento* (la fameuse *Tête de cire* du musée de Lille n'est sans doute qu'un moulage à peine retouché) est une trouvaille française. Un savant, mort pendant la guerre, le regretté Émile Bertaux, a fait cette belle découverte. Une reine de France, précisément la femme de Philippe le Hardi, Isabelle d'Aragon, fut la première à qui l'on appliqua le procédé. Accompagnant les restes de saint Louis qu'on ramenait de Tunis, elle fut tuée d'une chute de cheval au fond de la Calabre (1271). On montre là-bas son tombeau dans la cathédrale de Cosenza. On y voit sa figure étrange : c'est une morte, les yeux fermés, la bouche convulsée, la joue tuméfiée. L'artiste n'a fait que copier avec une horrible exactitude un masque levé sur le cadavre dans l'égarement de la mort.

Cette habitude du portrait et du moulage sur nature, qui se répand au milieu du quatorzième siècle dans les monuments funéraires, marque un profond découragement, une grande démoralisation des âmes. On ne peut nier qu'il y ait là un grave abaissement, une dépression des idées : c'est presque la fin du moyen âge. La mort est une des choses que le christianisme des grands siècles avait le plus enveloppées de mystères et de pudeur. Il n'y avait touché qu'avec un tact exquis, évi-



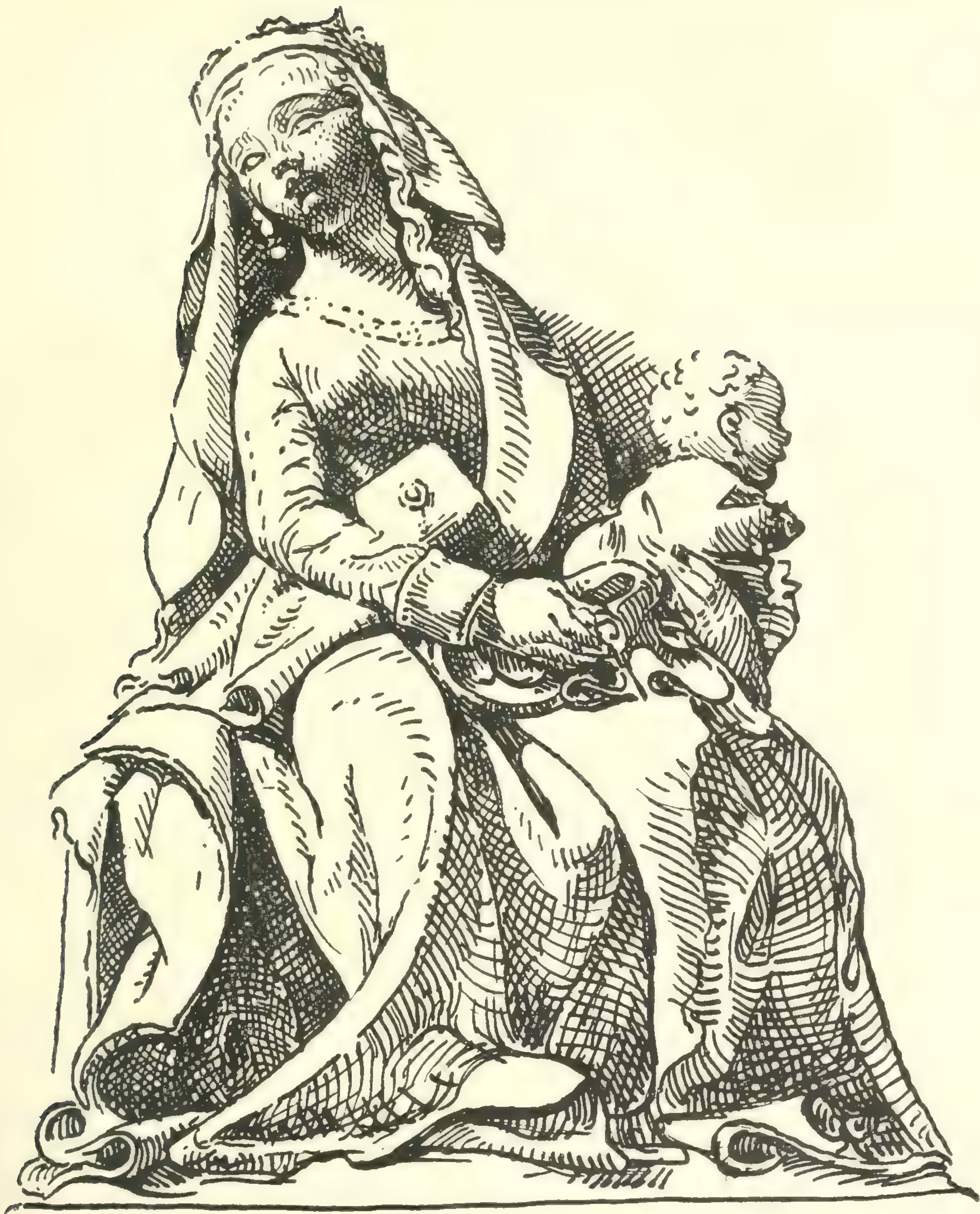
TOMBEAU DE PHILIPPE III LE HARDI
(Saint-Denis).



ÉVÊQUE (Musée de Toulouse).

tant les images affreuses, ne conservant que celles qui parlent d'espérance et de résurrection. Auprès de cette délicatesse, qui fuyait les odieuses réalités de la chair, le matérialisme du temps, qui va chercher sur le lit funèbre le secret de la mort, qui dispute aux vers ce néant condamné à pourrir, et que doit cacher la terre, fait l'effet d'une espèce de viol. Nous sommes dans un âge de prose, dans un âge qui ne croit plus guère aux symboles et aux idées, et qui ne sait plus trop s'élever par la foi au-dessus des apparences. Ce siècle ira plus loin encore dans la poursuite de l'horreur et de la réalité macabre. Il ira, il arrachera à l'ombre du cercueil le cadavre décomposé, il étalera aux regards le « je ne sais quoi » de suspect et d'impie, le *transi* qui épouvante le caveau de Notre-Dame de Laon, la leçon de choses terrible du médecin Guillaume de Harcigny (1394).

SUITE DU RÉALISME. LE PAYSAGE Tout ceci est la fin d'un monde de poésie, mais c'est peut-être le commencement d'une poésie nouvelle. L'art ni l'homme ne peuvent vivre toujours d'allégories. Il faut en venir bon gré, mal gré, à l'âge de science et de raison. Ces pratiques expérimentales, le portrait, le moulage, allaient renouveler tout. D'abord, l'art du statuaire. Au lieu des expressions générales et indéterminées qui convenaient aux graves idées de l'âge précédent, on en veut de plus physio-



VIERGE (Musée de Toulouse).

nomiques et de plus particulières. Le vocabulaire se transforme, la langue se fait plus souple et plus analytique. Le style se brise en mille facettes pour adhérer de plus près à la réalité. Cette transformation en entraîne beaucoup d'autres. Elle est contagieuse, gagne de proche en proche tous les arts : du moment qu'on admet la reproduction exacte du modèle vivant, il faut que la vie entière y passe. Tout le réel entre par la brèche.

La peinture exprime bien cette métamorphose ; elle renonce aux fonds d'or, aux conventions d'autrefois, se met à imiter la vie et le décor de la vie, ouvre la fenêtre sur la nature et, pour la première fois, découvre le paysage, le vieux monde souriant à la lumière du jour.

Il faudrait reprendre cette histoire depuis le Parement de Narbonne (vers 1370), la suivre dans quelques tableaux du Louvre, attribués aux Malouel et aux Henri Bellechose. Dans la *Vie de saint Denis*, le progrès est déjà sensible ; le décor sort de l'enfance, les choses sont mises en place. Vers la fin du siècle, Broederlam dans sa *Fuite en Égypte* (musée de Dijon) fait un grand pas de plus. Mais il faudrait surtout examiner les manuscrits. Cette époque de Charles VI est celle qui a produit les plus beaux qu'on connaisse ; jamais le luxe des précieux livres, des incomparables vélins, n'a été poussé aussi loin que dans les Heures de ce temps-là, par les André Beauneveu, les Jacquemart de Hesdin, les Jacques Coene, les Ancelin de Haguenau, les Limbourg. Il va sans dire que la grisaille, la mode des tableaux en camaïeu, est rapidement abandonnée. La palette, rajeunie par ce bain incolore, en sort plus diaprée que jamais, d'une richesse exquise ; elle commence à rivaliser avec les choses elles-mêmes, à faire concurrence à la nature. Les *Heures de Boucicaut* (musée Jacquemart-André), peintes vers 1400, sont l'œuvre d'un des grands initiateurs de la peinture (sans doute Jacques Coene, selon Durrieu) : on y voit déjà de vraies verdures, de charmants bords de rivières, des effets d'aurore, une entente réelle de la perspective. L'art de peindre, c'est-à-dire l'art de représenter les choses dans l'atmosphère, commence à se différencier nettement des autres arts. Mais il faut venir jusqu'aux *Très Riches Heures* du duc de Berry, pour entrer de plain-pied dans la réalité. Ce livre, ouvrage des Limbourg, un des trésors de Chantilly, le roi des livres enluminés, est un des moments de l'esprit. Sans parler de ses pages religieuses admirables, qui valent ce que Florence et Vérone devaient produire de plus parfait sur les thèmes traditionnels, avec les Gentile et les Pisanello, il suffirait du *Calendrier* qui ouvre ce volume, pour le mettre à part comme l'acte de naissance du sentiment moderne. C'est l'instant où la vision change, où le regard humain, sortant des abstractions, redescend du ciel sur la terre, et s'empare du



VIERGE (Tombeau du cardinal Lagrange, musée d'Avignon).

spectacle de la création. Il y a là des vues de la ville et des champs, la nature à toutes les heures et dans toutes les saisons, un accord des personnages et des costumes, avec la gaieté ou la mélancolie des choses, et qui n'ont jamais été dépassés. L'atonie des paysages de neige, les rousseurs d'une forêt de chênes en décembre, sont exprimées comme il est impossible de le faire mieux. A cette date de 1416, dans cette œuvre extraordinaire, la peinture moderne existe tout entière, comme portrait de la réalité, à la fois comme paysage et comme peinture de genre. On ne fera pas mieux, ni Brueghel, ni Téniers, ni personne. Il semble que l'art, dès ses débuts, ait dit son dernier mot.

Telle est l'immense portée de cette révolution, de ce bouleversement des mœurs d'esprit du moyen âge.

Programmes, méthodes, formules, tout change, tout s'ordonne suivant les lois d'une esthétique nouvelle. Il reste malheureusement de cette époque fort peu d'œuvres monumentales. Le temps s'est fait un jeu de nous lacérer cette histoire. Il n'en subsiste aucune trace à Paris, ni ces quarante statues de rois que Philippe le Bel fit dresser dans sa grande salle du Palais, ni rien de tout le décor des hôtels de Charles V, ni rien des monuments votifs et des tombeaux de Notre-Dame. C'est hors de Paris seulement que nous retrouvons quelque ombre de ce qu'avaient créé pour le roi et ses frères, les grands artistes de Paris.

LA RENAISSANCE PARISIENNE A LA FIN DU QUATORZIÈME SIÈCLE Sur une des collines boisées de la vallée de l'Ourcq, dominant la petite ville de la Ferté-Milon, s'élève le débris d'un des plus magnifiques châteaux de France, un château de Louis d'Orléans. Il n'en reste debout qu'un mur, mais d'aspect prodigieux, percé d'une porte entre deux tours. Au-dessus de la porte, comme on voit à Pierrefonds (autre domaine d'Orléans) un bas-relief de l'*Annonciation*, est sculpté ici un célèbre *Couronnement de la Vierge*. C'est un des plus parfaits chefs-d'œuvre de la sculpture française.

Ce morceau peut dater de 1390. En deux siècles, depuis le glorieux tympan de Notre-Dame, quel changement ! La composition se simplifie ; un seul étage au lieu de trois. Les personnages grandissent. Les éléments théologiques, les prophètes disparaissent. La scène gagne en unité classique et en mouvement. L'artiste se la représente comme une scène de roman princier, dans un Paradis qui serait à l'image du Louvre. La Vierge s'agenouille, trois angelots aux ailes aiguës supportent son grand manteau de cour, et la courbe de ce manteau, de la poitrine des pages, qui tiennent cette traîne relevée à deux mains contre leur cœur par un mouvement si

juste, à l'épaule de la Vierge qui s'incline sous la couronne, dessine une ligne en guirlande, une longue inflexion concave, d'une souveraine beauté. Cette arabesque se continue dans les plis de la tunique qui drape le corps de Jésus-Christ, dont les formes puissantes respirent une majesté royale ; la main gauche posée sur le globe, il fait de l'autre le geste d'accueillir. On dirait un jeune Assuérus relevant la timide Esther, ou quelque Salomon recevant les hommages de la reine de Saba. Un ange du ciel pose la lourde couronne sur la tête charmante.



COURONNEMENT DE LA VIERGE (Château de la Ferté-Milon).

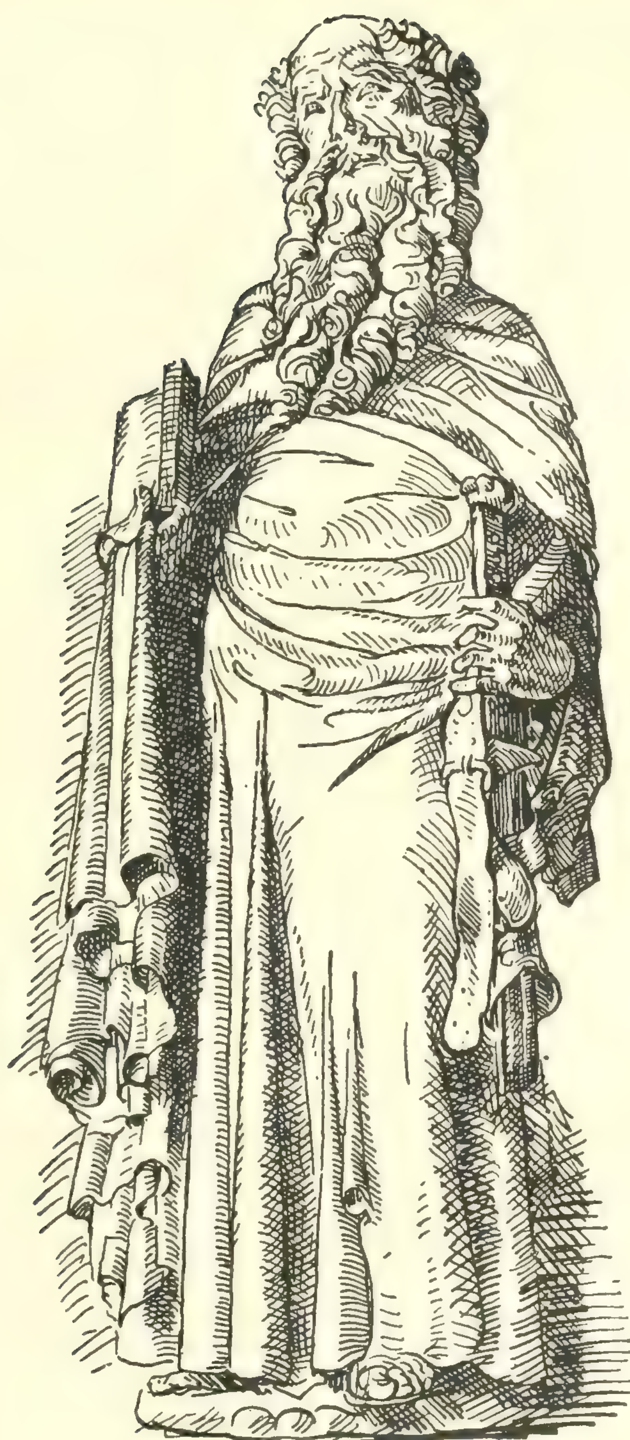
Rien de plus solennel et de plus familier. Impossible de mieux remplir une vaste composition avec deux personnages, de lui donner plus d'équilibre, plus de noblesse et plus d'ampleur. La nouveauté des attitudes, la mélodie de la ligne, la souple abondance des draperies, le rythme de l'ensemble, font de ce tableau un chef-d'œuvre de sculpture oratoire et décorative. Le goût réaliste du siècle arrive ici à l'expression de la beauté monumentale. Ce qui ne peut s'écrire, c'est le charme, l'air de grâce, d'aisance et d'immortelle jeunesse. Au printemps, la gracieuse merveille apparaît à la hauteur des cimes d'acacias, qui balancent autour d'elle l'encens de leurs panaches, tandis que des lichens, des mousses, semblent parer de vieux ors le manteau et la blonde chevelure de la Vierge.

Cet art d'une élégance suprême est celui qui, de l'atelier du Louvre, a rayonné

sur toute la France ; on le retrouve en Avignon dans le Christ du tombeau du cardinal Lagrange, à Poitiers dans les figures de femmes de la grande cheminée, dans les Preux et les Preuses de Coucy et de Pierrefonds, jusqu'à Toulouse dans les Apôtres de la chapelle de Rieux. Paris avait donc inventé, dès avant le milieu du quatorzième siècle, un style entièrement inédit, fondé d'une part sur le portrait, de l'autre sur des formules décoratives nouvelles, et représentant dans l'ensemble une refonte totale de la poétique du moyen âge. C'était un art neuf, original, un naturalisme affranchi de toutes les conventions, mais tempéré, retenu par le goût et le style. C'était en un mot la suite logique de cette évolution que nous avons vue commencer un siècle auparavant dans les sculptures les plus « avancées » de la Sainte-Chapelle et de la façade de Reims. L'immense mouvement séculaire et ininterrompu parvenait enfin à un nouvel épanouissement ; il avait absorbé en route une foule d'éléments positifs et matérialistes qui l'avaient un moment troublé ; maintenant il avait retrouvé l'harmonie. La France, Paris donnaient le branle au grand courant de réalisme qui allait emporter tout le quinzième siècle, à une heure où l'Italie, toute gothique, attendait encore ses Ghiberti et ses Donatello et s'attardait depuis cinquante ans en stériles répétitions des formules giottesques. Tout ce qu'il y avait de jeune et d'ardent accourait dans nos ateliers. La Renaissance était faite, et faite par Paris, lorsque la folie du roi, les désastres, l'invasion, l'émeute, la guerre civile, la détresse, la ruine, vinrent tout détruire en un moment, anéantirent la noblesse, dissipèrent les artistes et mirent fin pour deux siècles au rôle artistique de Paris.

II

L'ÉCOLE BOURGUIGNONNE. CLAUS SLUTER Dès lors, l'axe des arts se déplace et pour quelques années va se fixer à Dijon. C'est la seconde fois que ce pays dans notre histoire prend une place de premier ordre. Ce grand chemin de Bourgogne, cette route du Rhône à l'Escaut, se trouvait depuis quelque temps (1484), par mariage avec la Flandre, entre les mains de la même maison. Un même territoire politique embrassait, sous le gouvernement d'un frère du roi de France, Bourgogne et Pays-Bas, depuis le vaste entrepôt de Lyon jusqu'aux riches cités marchandes, aux ports d'Ypres, de Gand et de Bruges. Pendant tout le règne de Charles V, les ouvriers de ces contrées étaient venus en foule chercher fortune à Paris. Ils entrent, pour une bonne part, dans la composition de l'équipe du Louvre.



APÔTRE DE LA CHAPELLE DE RIEUX (Musée de Toulouse).

Ce foyer dispersé, nombre d'entre eux vinrent se rassembler à Dijon, pour les travaux qu'y faisait faire le duc Philippe le Bon.

Le plus important de ces travaux est une fondation pieuse. A la porte de sa capitale, dans une aimable prairie de la vallée de l'Ouche, le puissant duc voulut pour lui et pour les siens un tombeau et d'éternelles prières. Dans cette intention, il fonda la Chartreuse de Champmol (1385). Les bâtiments furent construits par l'architecte du Louvre, Drouet de Dammartin. L'église a été rasée par la Révolution, l'abbaye convertie en asile de fous, les tombeaux outragés, puis recueillis au musée de la ville avec quelques épaves sauvées de la tourmente. Mais il reste toujours sur place deux débris magnifiques de l'ancienne splendeur : le portail de l'église et le Puits de Moïse, ouvrages de Claus Sluter.

C'était un Hollandais, dont nous ne savons rien avant ses œuvres de Dijon, sinon qu'il y arriva en même temps que Jean de Marville (mort en 1389), lequel travaillait depuis vingt ans pour le roi et son frère de Berry ; tout fait croire qu'il était du même groupe ou de la même école. C'était un génie soupçonneux, inquiet et mécontent ; vieux garçon taciturne, de façons brusques et bizarres, nous le voyons dans son hôtel, ladre, bourru, méfiant, toujours craignant pour sa sûreté, toujours faisant ajouter serrures et verrous. Il avait fait venir de son pays un sien neveu, Claus de Werwe, qui lui survécut et continua son œuvre. En 1404, deux ans avant sa mort, le grand solitaire dit adieu au siècle et se retira dans un couvent pour ne plus songer qu'à son âme.

Au portail de l'église, on voit les figures à genoux du duc et de la duchesse, se présentant à la Vierge dans l'attitude des donateurs ; saint Jean-Baptiste et sainte Catherine, debout derrière chacun d'eux, esquissent un geste de génuflexion. La duchesse est mesquine et d'ailleurs mutilée ; cette riche héritière était laide et disgraciée de la nature. Le duc est superbe, au contraire, magnifique de carrure, de confiance et d'aplomb, englouti dans son grand manteau à col d'hermine, d'où sortent dévotement ses courtes mains rapaces, et que surmonte sa tête de pieuse canaille, brutale, positive et rusée. Le morceau le plus étonnant est toutefois le Saint-Jean-Baptiste. Il apparaît roulé dans une houppelande gigantesque, dans une pièce de drap d'un seul morceau, dont un bout retombe en paquet sur le bras gauche, tandis que l'autre, comme un capuchon, enveloppe sa barbe épique et son profil de bouc : de sorte que sa forme entière se trouve dessinée, entre deux verticales, par une série de plis obliques descendant de l'épaule au genou. Cette draperie extraordinaire d'emphase et de remous, ces grands écroulements d'étoffes, cette manière d'amplifier et d'orchestrer la forme, témoignent d'une surprenante invention plastique, d'une



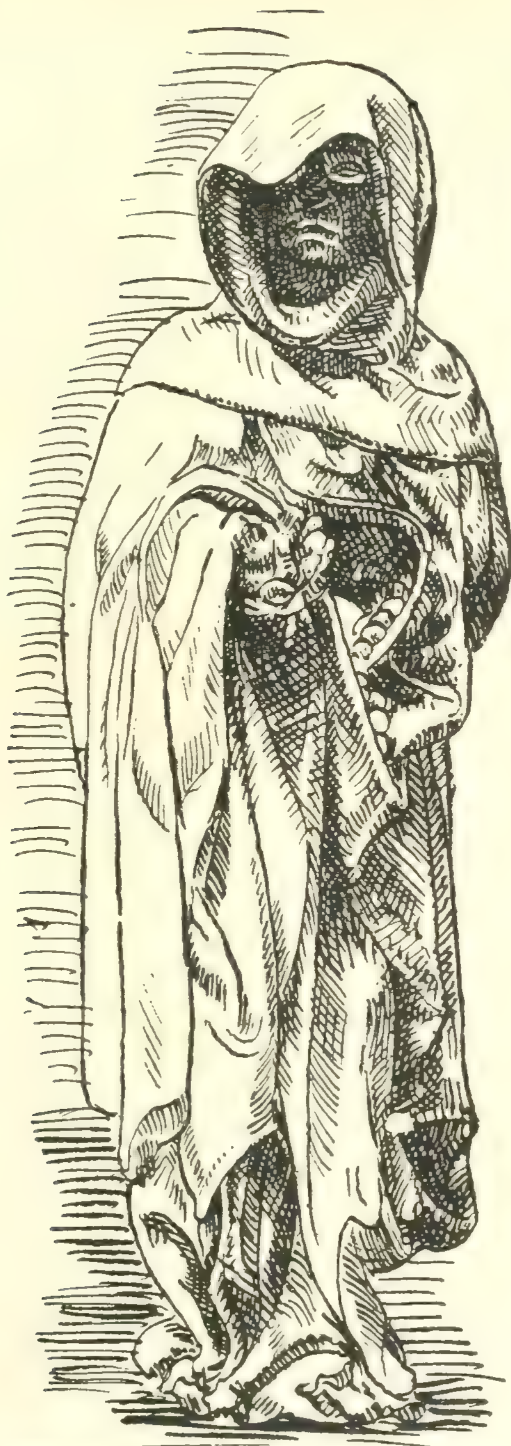
LE PUITS DE MOÏSE. ISAÏE, par Claus Sluter. (Dijon).

pompe, d'une faconde inédites, d'une éloquence déjà « baroque » dans ses périodes fastueuses et son style à grande portée. Personne n'avait encore parlé un tel langage. La Vierge du trumeau n'est pas moins admirable : seulement plus mince, plus élancée (on a de bonnes raisons de la croire de Marville), elle est vêtue d'étoffes plus fines, où la cambrure de sa taille, pour porter sur la hanche gauche le poids de son enfant, détermine un système de plis plus nombreux et plus souples, un éventail de traits pressés qui raffine toute la silhouette, et lui prête un aspect de délicatesse surnaturelle.

Plus célèbre encore est le Puits de Moïse. Ce puits se composait d'un Calvaire, analogue aux Calvaires bretons, mais placé au milieu d'un bassin circulaire, de manière à figurer cette idée que la mort du Sauveur était pour le genre humain la source de la vie. C'est l'idée souvent exprimée par la peinture ou le vitrail dans les *Fontaines de vie* et les *Pressoirs mystiques*. Du Calvaire, il ne reste qu'un fragment admirable, un buste du Christ qu'on a retrouvé dans un mur, et qu'on voit au musée : une tête noble, aux traits amincis par la mort, empreinte d'une souveraine tristesse

Le massif hexagone qui supportait ce Calvaire reste en place, au milieu de son puits, dans le jardin de la Chartreuse. Sur les faces se voient les six prophètes, Moïse, David, Jérémie, Daniel, Isaïe, Zacharie. Ce sont les personnages d'un drame. Ce drame se jouait sur la scène. On voyait la « Nature humaine » reprocher à Dieu sa lenteur à exécuter ses promesses. L'Éternel transige, il marchande, il fait comparaître les témoins ; les prophètes défilent tour à tour et demeurent intraitables. Ils exigent le sang de la victime. Ils condamnent Dieu à payer sa dette envers les créatures. Ces prophètes sont des juges et presque des bourreaux. Au-dessus d'eux, sous la moulure qui porte la terrasse où s'élevait le Calvaire, des angelots sanglotent dans l'ombre, et représentent dans cette scène sauvage la part de la pitié.

Tel est le poème forcené qui forme le thème du Puits de Moïse. A ces prophètes impitoyables, l'artiste a su prêter des apparences formidables, des corps robustes et trapus, des vieillesses parcheminées, d'étranges calvities, des bras noueux, des barbes faites d'incultes étoupes ; toute une juiverie terrible d'aspect, avec des attitudes surmenées par la fougue intérieure, des faces dévorées par la méditation ou effrayantes par l'empire de l'orgueil le plus imposant. Le Moïse avec la double corne de son front, le froncement de ses sourcils, sa face dilatée par un prodigieux losange de barbe hiératique, éclate d'une frénésie sublime d'autorité. Toutes ces silhouettes tourmentées, incorrectes, massives, empêtrées dans des paquets de plis redondants, encombrées de grimoires, d'escarcelles, d'écritoires, avec leurs oripeaux et leur défroque trop riche, sentant la friperie, le ghetto et le théâtre, magnifiques et

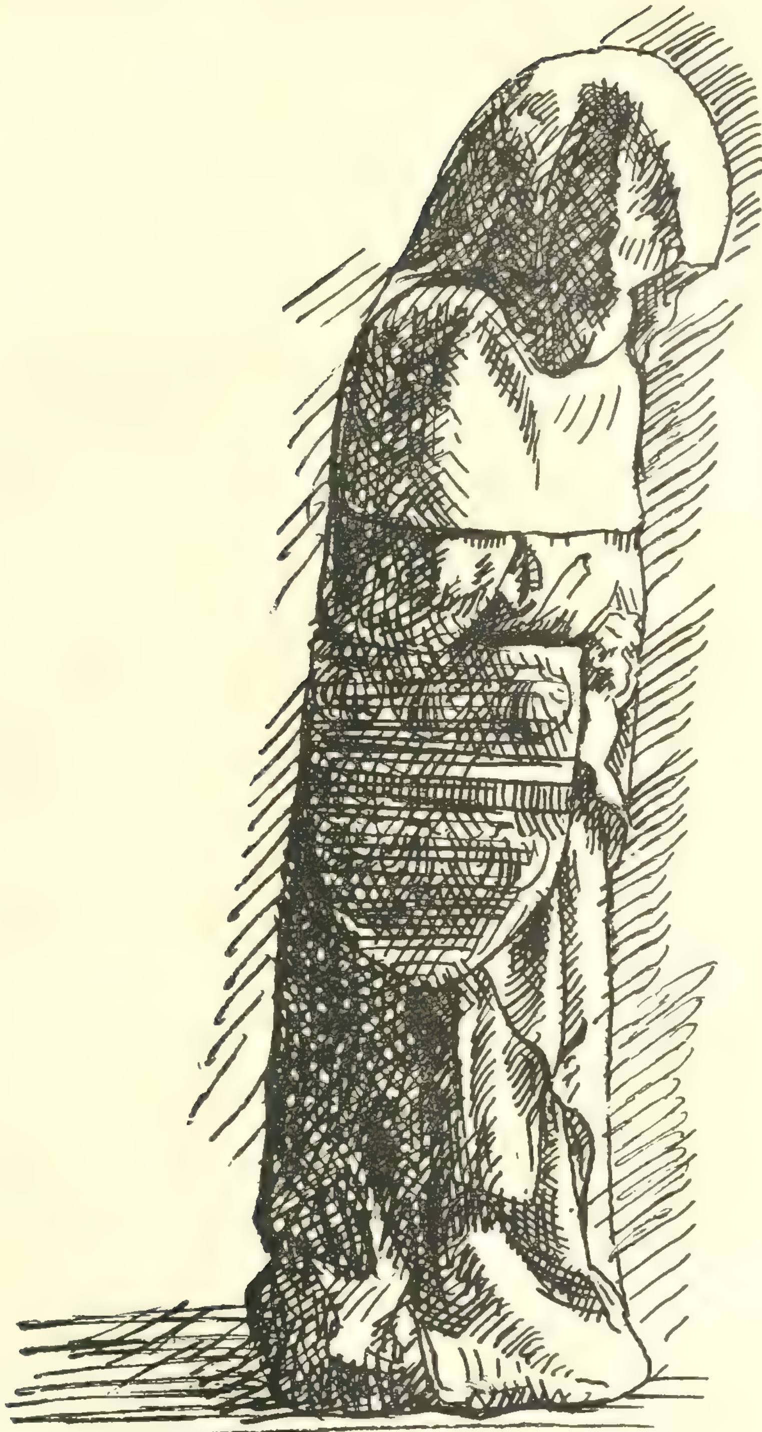


PLEURANT DU TOMBEAU DES DUCS DE BOURGOGNE
(Dijon).

grotesques, absorbés par une passion farouche, donnent une impression de terreur. L'accord d'un sujet grandiose et d'un tempérament d'artiste véhément a produit une vision unique. Le réalisme le plus minutieux a détaillé l'usure des vieilles chairs ascétiques, les muscles des bras momifiés, les rides, les veines saillantes des tempes et des mains ; toute une vie physiologique d'une énergie inconnue fait son apparition dans l'art : sans goût, avec des fautes de construction dont on ne se préoccupe plus, le vieil imagier gothique ose des brutalités de langage qu'un art mieux élevé ne se permettra plus. Il fait trembler la pierre et lui donne, on ne sait comment, l'apparence, les pores, la moiteur de la peau. Et ce naturalisme de copiste et de mouleur sur nature s'unit, inexplicablement, à une âme de lyrique, qui a su, dans ces vieilles têtes maniaques, faire gronder tous les murmures et les orages d'Israël.

LES TOMBEAUX DES DUCS DE BOURGOGNE Ces deux œuvres étaient achevées à dix ans d'intervalle, en 1393 et en 1404. Cette année même, le duc Philippe le Bon mourait à Hall, près de Bruxelles. Alors on acheta deux mille aunes de drap noir pour faire à sa « maison » des vêtements de deuil. C'était une sorte de manteau qui ressemblait au froc des moines, mais qui en différait par la forme du capuchon et par une sorte d'ampleur tragique. La famille du mort revêtit cet uniforme. Pendant six semaines, son fils, son gendre, les grands officiers de sa maison suivirent, capuchons rabattus, la dépouille du chef, qui s'en revenait de Bruxelles à petites journées, par les routes de ses États, à sa dernière demeure de la Chartreuse de Champmol. C'est cette scène, ce cortège funèbre, que l'artiste a représentés autour de son tombeau.

Cette œuvre, la plus fameuse peut-être de Claus Sluter, fut à peine ébauchée par lui ; elle fut terminée vingt ans après sa mort par son neveu Claus de Werwe, mais elle respire encore son étonnant génie. Ce n'était pas la première fois que ce thème des pleurants se montrait dans l'art français. Depuis la châsse exquise qui contient à Provins le cœur du délicieux poète, le comte Thibaut de Champagne, jusqu'à la tombe d'évêque qui se voit dans le transept de Saint-Nazaire à Carcassonne, c'était un des motifs usuels de la sculpture funéraire. Mais Sluter l'a pétri et marqué à jamais de sa puissante empreinte. Jamais on n'a mieux vu la valeur expressive de la langue plastique et de la forme pure, par le seul moyen de la draperie et par cette simplification hardie que Rodin, si peu compris, a recherchée dans son *Balzac*. Les petites figures, enveloppées d'un sac informe, sans visage, la tête plongée dans leur cagoule, réduites à des formes extrêmement généralisées, expriment par des lignes et par des mouvements toute la gamme de la douleur ; que pourraient ajouter



PLEURANT DU TOMBEAU DE PHILIPPE POT
(Musée du Louvre).

la grimace des physionomies, le pittoresque de l'anecdote, à cette éloquence du rythme et de la forme pure?

Cette œuvre eut une vogue prodigieuse. Pendant plus de soixante ans, elle devint un type partout imité et reproduit : à Dijon même, le tombeau de Charles le Téméraire n'est qu'une copie de celui de Philippe le Bon ; on le retrouvait à Bourges, au tombeau du duc de Berry, dont quelques statuettes se voient au Louvre et au musée de Cluny ; on le retrouve à Souvigny, près de Moulins, dans la Chapelle étincelante, excroissance de la vieille basilique romane, où les ducs de Bourbon arrêtèrent un moment leurs sépultures nomades. Enfin, après tant de copies, un sculpteur inconnu tira du vieux thème des pleurants une œuvre extraordinaire : c'est le tombeau de Philippe Pot, sénéchal de Bourgogne, autrefois dans l'église de Cîteaux et maintenant au Louvre. Le gisant casqué de fer, la visière relevée, ganté et chaussé de fer, repose, comme à l'ordinaire, dans son armure peinte, dans une attitude héraldique. Mais sous la dalle où il se couche, les petits personnages de Sluter ont grandi. Aucune maçonnerie n'immobilise le lit funèbre, qui porte tout entier sur les épaules de huit pleureurs. Ces pleureurs, cariatides vivantes, deviennent l'architecture, les colonnes mêmes du tombeau.

L'idée est saisissante : la sculpture en connaît peu de plus belles. Ces huit formes toutes pareilles, sans traits, la face baissée et engloutie sous leur cagoule, toutes drapées de noir, impersonnelles et anonymes, ces « deuils », comme on les appelait, ont l'air de larves confuses ; on dirait des fragments animés de la nuit, qui emportent le défunt pour le réunir à son tour à la nuit éternelle. On croit entendre la cadence pesante de leurs pas, alourdis par la charge qui opprime leurs épaules ; le thème du tombeau escorté de pleurants s'élève, dans cette œuvre immortelle, à l'éloquence héroïque de la marche funèbre.

LE STYLE BOURGUIGNON Vers 1480, lorsque cette œuvre admirable s'élevait dans la glaciale église de Cîteaux, le dernier des ducs de Bourgogne venait de mourir, et il y avait longtemps que l'école bourguignonne n'était plus qu'un souvenir. Courajod, qui a presque réinventé cette école, qui lui a rendu son histoire et son état civil, s'est peut-être laissé à son sujet emporter par des vues un peu chimériques. Il ne voulait plus voir qu'influences bourguignonnes. Sans doute, les œuvres de Sluter ont fait événement dans l'art. Elles y ont exercé un immense retentissement. Toute la sculpture allemande, la gravure jusqu'à Dürer, sort de là avec son bouillonnement exagéré de draperies, aux remous de plus en plus agités et tumultueux, aux brisures de plus en plus sèches, aux angles de plus

en plus cassants, avec ce mélange singulier d'emphase, d'affectation et de vulgarité, qui devient dans ce pays une insupportable manière. La formule bourguignonne y tourne de bonne heure à la caricature. Et non moins que l'Allemagne, la Flandre est l'héritière du génie de Sluter : tous ses retables, les innombrables articles de piété dont elle inonde tous les pays voisins, toute cette exportation pieuse est la fille directe des prophètes de Dijon. Le Puits de Moïse est une des sources de l'art du quinzième siècle. Jusqu'à Rodez, jusqu'à Albi, on reconnaît à la fin du siècle des imitateurs plus ou moins heureux de ces grands modèles. L'Italie même ne les a pas tout à fait ignorés. Il est possible que Donatello se soit inspiré du Puits de Moïse dans son *Jérémie* du Campanile, qu'on appelle le « Zuccone ». Ghiberti, en tout cas, parle avec enthousiasme d'un orfèvre de Cologne dont il nous décrit l'œuvre, où l'on reconnaît aisément le style bourguignon. Et l'on a de fortes présomptions que Michel-Ange connaissait, au moins par un dessin, le Moïse de Dijon.

Mais qu'était-ce que cette école de Dijon ? Qu'a-t-elle, en dépit de l'apparence, qu'a-t-elle de hollandais ou de flamand ? Nous reconnaissons la doctrine qui ne voudrait admettre en France d'autre tempérament national que le génie barbare. L'école bourguignonne serait un nouveau réveil du vieux sang septentrional. Certes, il y eut alors en France une foule d'artistes en tout genre, et parmi les meilleurs, qui étaient d'origine flamande. Cette immigration, qui s'est renouvelée au seizième et au dix-septième siècle, est un des phénomènes remarquables de notre histoire. Mais ces Flamands auraient été bien empêchés de nous enseigner un art nouveau, attendu qu'à cette date ils ne connaissaient que le nôtre. Le fait est hors de doute quand on a vu leurs œuvres de ce temps. Faire du naturalisme une question de race, et en particulier un attribut de la race flamande, est une illusion qui ne supporte pas l'examen. Les tombes flamandes du treizième siècle, comme celles qu'on voit à Saint-Pierre de Louvain, respirent l'idéalisme délicat des œuvres françaises contemporaines ; elles ne s'en distinguent pas. La statue de Robert d'Artois, à Saint-Denis, exécutée en 1320 par Jean Pépin de Huy, est encore une œuvre très raffinée du même style. A en juger par ce beau morceau, on pourrait conclure que la Flandre, loin de nous devancer, s'attardait dans l'idéal déjà vieilli du moyen âge.

C'est à Paris que les gens du Nord apprirent ces méthodes réalistes qui devaient demeurer les leurs, et qu'on prend pour un trait de leur tempérament. L'école bourguignonne n'est autre chose qu'un rameau détaché de cette école de Paris, et devenu indépendant grâce à un homme de génie, mais privé désormais du contrôle, du goût, de la critique exercée par un public plus fin, et finissant par aboutir, dans ses der-

nières floraisons, à la surcharge, à l'excessif et aux complications les plus désordonnées : tel est l'aspect que prend le mouvement naturaliste dans ses manifestations finales les plus allemandes. Quant à l'origine, elle est bien où nous l'avons montrée. On a reconnu que les plus grands peintres de l'école flamande, les auteurs du fameux tableau de l'*Agneau mystique* (1431), les frères van Eyck, ont travaillé pour un prince de la famille du duc de Berry. Ils étaient à son service en 1417, quand ils peignaient le livre sublime des *Heures de Turin*. Comme leurs maîtres, les Limbourg, comme l'auteur des *Heures de Boucicaut*, ces prestigieux artistes se sont formés à Paris. Un de leurs tableaux (à l'Ermitage), un autre au musée de Troyes, ont fait partie certainement des collections du duc. Son portrait bien reconnaissable figure, sur le tableau de Gand, dans la cavalerie du Christ. Ce n'est pas par hasard qu'un des ouvrages les plus illustres de Jean van Eyck, *la Vierge au Donateur* du Louvre, peint pour le chancelier Rolin, a été trouvé en Bourgogne, et qu'on peut voir encore à l'hôpital de Beaune le *Jugement dernier* de Rogier van der Weyden. Ce n'est pas sans raison que chez les premiers Italiens qui nous ont parlé d'eux, ces deux grands fondateurs de la peinture flamande sont appelés des « Français » : *Johannes Gallicus, Rogerus Gallicus*.

Ainsi il apparaît que cette immense vague de naturalisme qui allait renouveler l'art européen est partie de cette école du Louvre, aujourd'hui presque entièrement inconnue et anéantie, et que Paris est la tête de ce vaste mouvement d'enquête sur la nature, qui aboutit d'une part aux van Eyck, de l'autre à Michel-Ange.

III

LE STYLE FLAMBOYANT En 1451, la première médaille française fut frappée, en commémoration d'un grand fait politique : la délivrance du territoire. Une seconde médaille suivit en 1455. Ce sont les plus anciennes pièces que nous ayons en France, qui n'aient le sens ni d'une monnaie, ni d'un bijou de piété : tant le sentiment national était déjà vivace chez nous dans ces vieux temps. Il fallut un signe nouveau pour célébrer l'honneur rendu à la patrie.

L'expulsion des Anglais fut dans tout le royaume le signal d'une explosion d'allégresse. Cette allégresse se traduit, comme elle fait toujours chez nous, par une fièvre de construction. La France manifeste sa joie par le plaisir de bâtir. Depuis le treizième siècle, on n'avait presque plus bâti d'édifices religieux ; au quatorzième

siècle, dans des temps de vie inquiète et menacée, on avait eu surtout à s'occuper de travaux civils et d'architecture militaire. Lorsque la paix revint après cent ans de troubles, il n'y eut pas de plus grand bonheur que de construire des églises. Beaucoup avaient été ruinées pendant la guerre, d'autres attendaient toujours leur façade ou leurs tours. Toutes étaient déjà vieilles de deux ou trois cents ans. Il fallait tout rajeunir, tout consolider, tout refaire, mais le style des architectes avait beaucoup évolué depuis les dernières églises gothiques. Le vieux théorème gothique avait continué, dans l'inaction des chantiers, à dérouler l'enchaînement de ses propositions. Les architectes reprirent l'ouvrage, non à la page où leurs ancêtres l'avaient laissé, mais à celle où ils en étaient eux-mêmes. L'architecture gothique allait se réveiller flamboyante.

Le style flamboyant n'a pas une bonne réputation. Style de décadence, dit-on. Pourquoi? Le quinzième siècle avait bien le droit de ne plus procéder exactement comme le treizième. Un art qui se répète est mort. La preuve que celui-ci est vivant, ce fut sa prodigieuse fécondité. On n'avait pas vu cela depuis la France romane. On dit souvent que le quinzième siècle s'est borné à construire des morceaux, des chapelles, quelquefois une façade; on oublie dans quelles conditions il a eu à achever ce qu'il restait à faire des grandes cathédrales. Là, il s'est contenté de faire les détails, les morceaux qui manquaient ou qui menaçaient ruine : la façade de Troyes, de Tours ou de Rouen, le transept de Sens ou de Senlis. Mais il a quelquefois élevé de vastes églises, les cathédrales de Nantes et d'Auch, Saint-Nicolas-du-Port, Notre-Dame de l'Épine, Notre-Dame de Cléry, surtout un nombre incalculable d'églises paroissiales; en cinquante ans, sept ou huit dans la seule ville de Tours, autant ou davantage à Rouen et à Paris. On ne pense pas assez qu'en Touraine, en Champagne, dans la Picardie, l'Ile-de-France, la moitié des églises rurales sont du quinzième siècle ou du commencement du suivant. Dans les campagnes, en général, toute église qui n'est pas romane est de la fin du quinzième siècle. C'est un admirable service que nous devons à cette époque, on ne sait pourquoi dédaignée.

Il est vrai que le style en est un peu monotone, un peu partout le même : il n'a plus les accents locaux des écoles primitives, les dialectes romans ou gothiques. La langue est devenue nationale. En a-t-elle moins de prix, de signification? Puis-je avouer ma tendresse pour cette architecture aimable? Elle est claire, parfaitement claire, ordonnée, décantée. En général, elle fuit les hauteurs successives, les périlleuses voûtes et les vertigineux élans gothiques. Elle garde plus de mesure, se contente à l'ordinaire d'un ou de deux étages; souvent il lui arrive de supprimer l'arc-boutant, qu'elle remplace par un éperon, un simple contrefort. Elle n'a pas besoin

de plus d'efforts. Il y a eu un moment, en effet, où le gothique systématisé est devenu une formule quasi académique : c'est au quatorzième siècle, à Saint-Ouen de Rouen, par exemple. Là, il est admis que toute nervure de la voûte doit se traduire en plan dans le tracé de chaque pilier, si bien que la section de ce pilier permet de déduire aussitôt par le calcul toutes les formes de l'église. C'est l'abus d'un principe logique. Le quinzième siècle reconnut que, dans ce système, la colonnette appliquée au pilier n'avait plus que la valeur d'une indication, d'un trait sans aucune fonction réelle, et le réduisit le plus souvent à l'état de moulure saillante ; la colonne ainsi modelée lui parut bientôt un peu maigre, il supprima toutes ces nervures inutiles, qui n'étaient là que des organes desséchés, des survivances ; mais le chapiteau dès lors n'étant plus qu'une illusion, il se réduit à l'état de bague, ou s'efface même tout à fait. La pile retrouve sa forme antique de colonne ronde, d'où naissent par les plus fines attaches des arceaux gracieux et pareils à des palmes. Seulement, l'église ainsi traitée paraît abstraite et un peu vide : c'est à la voûte, c'est aux fenêtres que la décoration se réfugie. Là, les fusées de nervures qui naissent du fût de la colonne s'épanouissent en bouquets, se compliquent ou se ramifient en liernes, en tiercerons ; souvent quelque clef pendante se suspend à la voûte comme un étrange lustre, une stalactite capricieuse et ciselée comme un bijou. Les meneaux des fenêtres, les balustrades extérieures se composent d'une combinaison tournoyante de courbes, de contours mobiles, jamais fixés, d'un éternel caprice d'arabesques ondoyantes, qui mettent dans cette architecture un peu sèche un élément nécessaire de richesse et de fantaisie, imitant les formes sinueuses et brillantes de la flamme, et d'où elle prend ce flamboiement auquel elle doit son nom.

Sans doute, il y a eu dans cet art, par moment, des excès, des orgies de richesse et de rythme ; à Caen, aux Andelys, à Lisieux, à Évreux, le branchage gothique semble plier sous le poids de ses ramures. Mais dans l'ensemble, cette architecture élégante, assouplie, me paraît une des formes les plus heureuses de notre génie, une parure de la France. Renan parle quelque part avec regret de cet instant exquis du début du treizième siècle, où l'art gothique, à Saint-Jean-aux-Bois, à Longpont, à Saint-Leu-d'Esserent, garde une modestie secrète, se défend du vertige, se montre en un mot presque attique. L'architecture du moyen âge finissant a parfois retrouvé cette simplicité heureuse de son berceau.

LA TOURAINE. JEAN FOUQUET Un art, un pays surtout, résument dans notre histoire ce moment d'harmonie. A défaut de Paris, l'unité française, l'équilibre, le goût pur, se recueillirent sur la Loire. Cette blonde et molle Touraine,



SAINTE FORTUNADE (Buste argent, Église de Sainte-Fortunade, Corrèze).

avec ses petites vallées ombreuses de l'Indre, de la Cisse et de la Vienne, avec son cercle de villes qui s'étend d'Orléans à Angers, de Bourges à Châteaudun, allait être pour cinquante ans la patrie de l'art français. Il y a sans doute à cette date d'autres peintres en France : le fameux triptyque d'Aix par Nicolas Froment, le tableau d'Enguerrand Charonton à Villeneuve-lès-Avignon, l'admirable triptyque de Moulins, ou cette *Pieta* tragique, par un maître inconnu, que l'on a recueillie au Louvre. Ce sont là de magnifiques ouvrages, qui ne le cèdent guère à ceux d'aucune école rivale. Mais l'essence de l'esprit français, la subtile et nonchalante lumière de la Loire, qui l'a jamais mieux exprimée que notre Jean Fouquet?

C'était un peintre charmant, très estimé de tous, fort admiré des Italiens. Il a été à Rome et a fait un portrait du pape Eugène IV, que Vasari, un siècle plus tard, mentionne avec admiration. Un Florentin, Florio, qui vivait retiré à Tours, l'appelle d'un mot ampoulé, qui sent son Italie, « un nouveau Prométhée ». Fouquet n'a pas besoin de ces grands mots pour nous plaire. Il n'y en a pas de plus mal faits pour lui. Afin de grossir son bagage, on lui a attribué sans preuve trois ou quatre portraits du Louvre, d'Anvers ou de Berlin, où l'on ne retrouve guère sa manière. Il avait fait des fresques que nous avons perdues. Fouquet tient pour nous tout entier dans les quarante-quatre feuillets d'un livre d'heures qu'il peignit pour Étienne Chevalier, et dont quarante forment le joyau de la tribune de Chantilly. Les quarante Fouquet! Il n'y a rien de plus aimable dans notre art. C'est toute la France et tout son charme. Avec un peu de gouache et quelques gouttes d'eau, l'artiste l'évoque tout entière sur la feuille satinée du vélin. Dira-t-on que c'est d'un art léger, fait avec peu d'outils, peu de frais, peu de matière? Sans doute ce n'est pas de la grande peinture, du style à la Titien ou à la Velasquez. On n'en demande pas tant à notre Tourangeau. Il a noté en curieux dans son voyage d'Italie quelques formes nouvelles d'architecture, des pilastres et des coquilles à la Michelozzo, et il en pare ses ouvrages, en homme de chez nous, en abeille qui butine et prend son miel où elle le trouve. Il lui arrive une fois ou deux, dans des scènes de la *Passion*, de se rappeler quelque souvenir de Donatello et de sa pantomime violente et dramatique; mais aussitôt il se reprend. Son génie ne va pas si haut, il chemine à mi-côte et se contente de plaire. L'Évangile, les Actes des martyrs se passent pour lui dans sa Touraine, devant l'horizon familier, comme un spectacle de tous les jours. Là-bas, c'est une ville lointaine où l'on reconnaît la silhouette de Notre-Dame de Paris; ailleurs voici le donjon de Vincennes, tout blanc sur un ciel bleu. Mais le plus souvent il ne sort pas de chez lui. Une chambre où des voisines viennent admirer un nouveau-né, où les servantes font sécher des langes devant l'âtre, une treille au bout d'un verger,



ANGE DU LUDE (Sarthe), girouette en plomb, par Jehan Barbet, de Lyon, 1475
(Collection Pierpont-Morgan, New-York).

où des bourgeoises, qui sont des saintes, se promènent en laissant jouer leurs enfants devant elles ; une petite bergère debout dans une prairie, qui file sa quenouille tandis que des cavaliers derrière elle foulent les fougères, et que se déroulent au loin, sous un ciel pâle de lumière, les ondulations d'une colline bleuâtre : en ces quelques touches, c'est tout Fouquet, et c'est une part de notre génie, non dans ce que ce génie a de plus élevé, mais dans ce qu'il a de plus exquis et peut-être de plus nôtre. On ne peut regarder aujourd'hui un paysage de France, un village blanc sous un ciel clair, sans se rappeler Fouquet, ni regarder Fouquet sans songer aussitôt à La Fontaine et à Corot.

Cet esprit de mesure, de cordiale bonhomie, est celui que reflète à cette date la sculpture. Comparez une *Vierge* bourguignonne comme la Vierge de Camondo, qui est au musée du Louvre, — une œuvre magnifique, mais d'un luxe de formes un peu bizarre, d'une calligraphie ornementale presque chinoise, — avec une Vierge authentique du centre de la France, la Vierge du Marturet à Riom ou celle de Marcoussis, la Vierge de Saint-Jean-de-Losne ou celle de Châteaudun, pour finir, au musée du Louvre, par la Vierge d'Olivet. Dans ces œuvres, qui occupent un espace de près de cent années, vous trouvez le souci d'une vérité châtiée, une souplesse simple et élégante, une tendresse exempte de toute sensiblerie et de toute vulgarité. Et comment ne pas citer au moins ces deux joyaux du Petit Palais à l'exposition de 1900, le précieux buste d'argent, la petite tête rêveuse et futée de sainte Fortunade, et cette merveille de grâce, cette hirondelle, l'Ange du Lude, qu'on a laissée, hélas ! prendre son vol pour l'Amérique ?

MISES AU TOMBEAU. DANSES MACABRES Mais on ne peut en quelques mots donner une idée juste des richesses invraisemblables de cette fin du quinzième siècle. Personne à l'heure qu'il est, en l'absence de tout répertoire, ne sait encore ce que recèle le trésor des églises de France. Les études de M. Mâle, celles de Kœchlin en Champagne et de Vitry en Touraine, suffisent à donner un premier aperçu. Mais il faut dire que sous des influences diverses, celle du théâtre, celle surtout de la piété des confréries, l'art de sculpter prit alors en France un développement prodigieux. Sans doute on ne voit plus guère, comme au treizième siècle, sur les façades d'églises de grandes sculptures monumentales ; beaucoup ont disparu et le système de décoration un peu déchiquetée de l'architecture flamboyante, se prête peu à ce genre de style. En revanche, le quinzième siècle, dans l'intérieur des églises, a créé cette scène admirable de la *Mise au tombeau.* Que de fois dans une sombre chapelle, dans un enfeu, comme dans une grotte, vous voyez

de grands personnages douloureux, occupés en silence à l'ensevelissement d'un Dieu ! Le premier de ces sépulcres qui nous soit parvenu, et le plus beau de tous, celui de l'hôpital de Tonnerre, est de 1453 ; celui de Chaumont, le plus dramatique, est de 1471 ; celui de Solesmes, le plus célèbre, est de 1496. Si les figures d'hommes valaient celles des femmes, aucun ne le disputerait à celui de Chaource (Aube), qui est de 1515. Cette scène, ce tableau vivant à huit ou dix personnages, eut une vogue extraordinaire, et qui dura pendant deux siècles. Dans la seule Picardie, on en a compté cent vingt-six. Qu'on juge par là de la vigueur créatrice de ce temps, qu'on nous donne pour un temps d'anémie !

A côté de ce goût pour une nouvelle espèce de sculpture monumentale, la piété individuelle a multiplié au contraire sur les façades, sur les autels, les images des saints. Tout ce qu'il y eut de patrons en France, patrons de confréries, patrons de corporations et de particuliers, saint Sébastien et sainte Barbe, sainte Catherine et saint Michel, les patrons de Jeanne d'Arc, et ceux qui gardent des maladies, saint Gervais et Protais, saint Crépin et Damien, saint Roch et son chien « saint Roquet », tout ce paradis très humain, familier, tout semblable à nous, descend sur les autels. C'est la foule de chrétiens d'en haut qui vient se mêler à la nôtre, qui coudoie les chrétiens d'en bas. Et dans cette production immense de la statuaire populaire, il y a sans doute beaucoup de morceaux négligés ou rustiques, mais il y a souvent d'incomparables chefs-d'œuvre de sentiment et de tendresse.

Et je n'ai rien dit des vitraux, rien dit de la peinture édifiante, rien dit des *Danses macabres*. C'est de Paris encore, c'est du charnier des Innocents, que s'élança sur le monde ce terrible sermon en images, qui en un instant fit le tour de l'Europe, dans un tourbillon de sarabande, avec sa rudesse de sarcasme, son aigre fifre et son crincrin, accompagnant un cliquetis et un grincement de squelettes. La plus belle de ces danses qui se soient conservées est la sublime esquisse, le charbonnage coloré qui se devine et s'écaille dans la triste Chaise-Dieu, dans cette Trappe battue des vents et remplie de tous les néants, où vint mourir la veuve d'un roi et où un pape a son tombeau. Je n'ai rien dit des livres à images et de cette merveilleuse invention française, mère de l'imprimerie, qui apparaît en Bourgogne vers 1380, la gravure sur bois.

Tel est le spectacle que présente cette période du quinzième siècle. Jamais le génie français n'a semblé plus vivace ; il se multiplie en saillies, en trouvailles, comme la chicorée, le chardon et le houx qui ornent nos façades. Jamais il n'y a eu chez nous

plus de verve créatrice. Nous venons de donner au monde pour la troisième fois les éléments d'un art nouveau. C'est à ce moment que commencent les guerres d'Italie, et que nous en rapportons la connaissance et les principes d'une mode étrangère. A la fin du règne de Louis XII, la France est encore toute gothique ; à la mort de François I[er], elle est devenue la France moderne. Que s'est-il donc passé ? C'est cette crise singulière dont nous allons conter l'histoire.



LE PRINTEMPS, SCÈNE DES TRÈS RICHES HEURES DU DUC DE BERRY
(Musée Condé à Chantilly).



CHAPITRE VIII

LA RENAISSANCE

I. Les guerres d'Italie. Premières œuvres italiennes en France. Gaillon. L'école de Fontainebleau. Primatice. — II. L'architecture de la Renaissance. Persistance du gothique dans l'architecture religieuse. Les châteaux de la Loire : Blois, Chambord, Azay-le-Rideau. Le Louvre. Pierre Lescot et Philibert Delorme. Religion de l'antique. — III. La sculpture. Michel Colombe. Les tombeaux de Saint-Denis. La Renaissance et le tombeau. Jean Goujon et Germain Pilon. La peinture. Les Clouet. Tapisseries, vitraux. — IV. La fin du moyen âge et le problème de la Renaissance.

I



CE roman d'Italie, ce long épisode de guerre et d'amour, ce dernier chapitre si brillant de nos livres de chevalerie, a duré près de soixante ans. Notre histoire, on l'a dit mille fois, en fut renouvelée. Le Nord but avidement à la coupe de délices. Ivresse du soleil, des yeux noirs de là-bas ! Le charme agit en un instant. Dans les bras de l'enchanteresse, la France oublia son passé ; les eaux de l'Adige et de l'Arno furent un heureux Léthé, où se perdit à jamais le souvenir du moyen âge.

On l'a souvent reproché à la politique des Valois. On oublie que la Renaissance n'est pas seulement un fait franco-italien, mais un fait universel. Toute l'Europe l'éprouva. Il y avait des siècles que les pèlerins et les marchands connaissaient le chemin de Rome. Pour ces deux espèces de voyageurs, c'est depuis bien longtemps qu'il n'y avait plus d'Alpes. Dès le règne de Philippe le Bel, le peintre Étienne d'Auxerre allait en mission à Rome, et des mosaïstes romains, les Rizuti, opéraient à Poitiers. Avignon se couvrait de peintures siennoises. Il y a

cent italianismes dans l'œuvre des Limbourg. Dans le cosmopolite Paris de Charles VI, on savait fort bien ce que c'était qu'*ouvraige de Lombardie.*

Mais dans le cours du quinzième siècle, tandis que la France convalescente luttait pour son existence même et revenait pâlie des portes de la mort, l'Italie développait une ère de civilisation splendide. Elle prenait subitement sur le reste du monde une prodigieuse avance, inventait, créait l'homme moderne. Sa faiblesse politique, les vingt petits États ou Républiques rivales, les tyrans immoraux qui devaient lui coûter si cher et la livrer, comme une belle proie, aux convoitises de l'étranger, favorisaient, chose curieuse ! cet incroyable épanouissement. Chacune de ces Républiques était un foyer de génie. Au milieu de cette division, se formulaient des valeurs nouvelles : prix de la vie et de la gloire, culte de la *virtù*, droit du mérite et du talent, idée de la raison comme règle de la morale et de l'action, supériorité de l'artiste en tout genre sur les anciennes noblesses de naissance et de fortune, bref un ensemble de conceptions fondées sur la nature et la beauté. A Florence surtout, devenue le laboratoire le plus ardent de la pensée, se succédaient trois ou quatre générations incomparables : architectes, sculpteurs, peintres, rivalisaient de chefs-d'œuvre, poussaient en tout sens, avec une sorte de frénésie, la découverte et l'analyse scientifique de la nature. L'anatomie, la perspective devenaient des objets d'études positives. L'artiste ne craignait pas de disséquer, d'arracher au cadavre le secret de la vie. La forme, dans ces ateliers, s'animait de mille frémissements, devenait un but, une abstraction, sa propre raison d'être. Jamais la grammaire des arts n'avait en moins de temps accumulé plus de progrès. On osait fondre le colosse, le cheval de bronze de Gattamelata, qui n'avait pas eu son pareil depuis le Trajan du Capitole. Brunelleschi, rompant avec la scolastique, avec le gothique arceau du Nord, relevait dans les airs, à *Santa Maria del Fior*, la sublime coupole du Panthéon. Il semblait que, dans ce pays, Rome ressuscitât d'elle-même, aussi jeune que jamais, éternelle et charmante comme la nature et comme la vie. Elle ressuscitait tout entière, non seulement avec des chefs-d'œuvre, pareils à une empreinte nouvelle d'un moule qu'on avait cru brisé, mais avec cet empire que donne une philosophie, une idée générale et supérieure de l'univers.

C'est à ce moment que la France, libérée, victorieuse dans son double duel avec l'Anglais, le Bourguignon, appelée par le destin à de nouvelles expériences, remonte à cheval et entame le chapitre italien de ses aventures. L'Italie échappa, nous glissa entre les doigts : elle ne fut bientôt, après un bref contact et une fougueuse étreinte, que le souvenir d'une fièvre, un rêve, la nostalgie d'une maîtresse adorée. Une fois de plus, le vainqueur conquis céda au charme de sa conquête.

DÉBUTS DE L'ITALIANISME EN FRANCE

La Renaissance est donc un phénomène de croissance, que personne n'avait le pouvoir d'empêcher. La civilisation sortait partout de ses vieux cadres. On a vu comment la vie française débordait de toutes parts, faisait craquer sa vieille carapace féodale, s'aérait, s'ouvrait de nouveaux jours, se cherchait des issues. C'est une architecture plus simple et plus flexible, plus souple en ses moyens, plus luxuriante en son décor ; des ouvertures plus gaies, des arcs plus liants et plus affables, la courbure des accolades et des anses de panier. En sculpture, c'est un art plus rapproché de la vie, un réalisme parfois brutal, mais vite corrigé de grâce, le naturel fin de la Loire remplaçant le naturalisme tumultueux de Bourgogne et retrouvant le goût pur des ouvriers de Paris.

Mais déjà, en pleine fleur du gothique flamboyant, nous commencions à être pénétrés d'Italie. La première œuvre italienne qui soit venue en France est une tombe, l'admirable monument de Charles IV d'Anjou (Anjou, l'éternelle aventure, le roman de Sicile) au chœur de la cathédrale du Mans. Il date de 1472. Puis, c'est le *Spasimo* d'Avignon et la chapelle de la Major à Marseille, ouvrages assez troubles du Dalmate Francesco Laurana. Vers la même époque, une Gonzague, épousant un Bourbon, apporta en dot dans la petite église d'Aigueperse le *Saint Sébastien* de Mantegna, aujourd'hui au Louvre, et fit venir le peintre Benedetto Ghirlandajo. Au même moment, une nuée de sous-Pintoricchio accourus de Pérouse et d'Ombrie couvrent de fresques les voûtes de Saint-Sernin et de la cathédrale d'Albi.

Les campagnes de Charles VIII ne firent, bien entendu, qu'accélérer le mouvement. Charme de l'Italie pour des cœurs de vingt ans ! Rien de lointain, d'inaccessible : on le sent comme le bonheur. Notre *poilu* l'éprouva naguère, aussi vif que le goûta Stendhal. Dans toutes les lettres de l'expédition, un mot revient : « C'est le Paradis. » On ajoute qu'Ève seule y manque, mais ses filles n'y manquaient pas. Toute l'armée, pendant un an, fut ivre de plaisirs. Chacun en voulut emporter quelque chose avec soi. Le roi donne l'exemple, traînant au retour, dans ses chariots, quatre-vingt-dix-sept tonnes de bagages, sans compter le personnel, les tailleurs, les fourreurs, les jardiniers et les artistes. Ce n'était pas le dernier de ces convois qu'on allait voir prendre leur chemin par delà les monts, jusqu'au dernier de tous, celui que le vainqueur d'Arcole fit défiler sur les boulevards en l'an VII de la République.

N'oublions pas d'ailleurs la petite colonie française en permanence à Rome, ou y faisant, par suite de missions, de plus ou moins longs séjours, nos cardinaux fran-

çais, nos ambassadeurs auprès du Saint-Siège, et le rôle que ces fastueux prélats, jaloux de la gloire du roi leur maître, jouent dans la ville pontificale : presque tous y embrassent le parti de la mode, le parti de la Renaissance. N'oublions pas les fondations françaises qui racontent notre histoire à Rome : l'église de Sant'Agostino, l'une des premières construites à Rome dans le nouveau style, porte en lettres d'or sur son fronton le nom du magnifique cardinal d'Estouteville, qui vint y introduire en 1458 la cause de la revision du procès de Jeanne d'Arc ; l'église de Saint-Louis des Français et celle de la Trinité des Monts, élevée en mémoire d'un vœu de Louis XI en l'honneur de saint François de Paule, premier élément de ce décor qui fait du Pincio le joyau de la France romaine. N'est-ce pas un prélat gascon, le cardinal de Bilhères, qui commanda à Michel-Ange, âgé de vingt-cinq ans, pour la chapelle des rois de France à Saint-Pierre, le groupe divin de la *Pietà* (1498), et révéla à Rome le génie du jeune sculpteur, qui devait devenir le plus grand nom de l'art moderne ? (Cf. Ch. Samaran, *le Cardinal Jean de Bilhères.*)

De ce moment, les importations se multiplient. Les traces en demeurent, sporadiques d'abord, éparses, témoignant des goûts individuels, rappelant au voyageur, rentré dans ses foyers, le souvenir du beau voyage. On prend là sur le fait les origines, la marche, la diffusion d'une mode. Un évêque de Dol, un abbé de Fécamp, font exécuter, l'un son tombeau, l'autre le tabernacle de son église, par Jean Juste et Jérôme Viscardo. Antonio della Porta sculpte pour Robert de Lannoy le magnifique tombeau de Folleville, tandis que le célèbre évêque Guillaume Fillastre fait faire le sien, à Saint-Omer, par Andrea della Robbia. A Tours, c'est le tombeau puéril des enfants de Charles VIII, où Jérôme de Fiesole a ciselé le sarcophage à volutes de dauphins et à griffes de lion, couvert de médaillons représentant les travaux d'Hercule. C'était, à Saint-Denis, le tombeau de Charles VIII ; aux Célestins, celui du petit-fils de la Milanaise, le duc d'Orléans, père de Louis XII. Et Saint-Denis conserve encore l'œuvre fameuse des Juste, l'emphatique tombeau du vainqueur d'Agnadel.

LES ITALIENS EN FRANCE. GAILLON. FONTAINEBLEAU Les premiers de ces ouvrages ont été sans doute apportés tout faits d'au delà des monts. Les derniers, au contraire, furent exécutés sur place. Il y a désormais en France deux ou trois petites Italies qui travaillent, vivent à demeure ; à Paris même, c'est, au Petit-Nesle, l'atelier de Guido Mazzoni (le sculpteur de Modène, qui a fait le Louis XII équestre de la façade de Blois et le tombeau de Comines au Louvre) ; à Tours, c'est l'atelier des Juste, et, à Gaillon, la colonie qui s'évertue pour le richissime

archevêque de Rouen, le puissant cardinal d'Amboise, et fait de sa maison la perle de cet âge. C'est de Gaillon que vient le Louis XII du Louvre, par Lorenzo da Mugiano, le premier de nos rois qui ait été sculpté en marbre, dans la cuirasse à lambrequins des Antonins et des Césars.

Fait curieux ! Parmi ces artistes, on trouve déjà des architectes, comme ce Boccador qui construira l'Hôtel de Ville, ou ce frère Joconde, l'éditeur de Vitruve, l'auteur du beau palais de la Raison à Vérone, et qui mourra chargé des travaux de Saint-Pierre, après avoir construit chez nous le pont Notre-Dame (1508). Et il y a enfin, comme agent de liaison, servant d'intermédiaire entre la cour et les artistes, faisant l'important, soignant la réclame et la presse, ce personnage singulier, ce touche-à-tout de Jean Perréal, dit aussi Jean de Paris, le premier véritable converti de l'italianisme, et que nous voyons tout le temps, sous le règne de Louis XII, s'agiter, s'empresser et donner des idées pour toutes les entreprises, depuis le tombeau de Nantes jusqu'aux tombeaux de Brou.

Ce n'est là que la seconde étape. Avec François Ier en commence une troisième, une période d'acclimatation raisonnée, méthodique. Ce prince eut un mérite : il aima vraiment les artistes, et les artistes parlent pour lui. Cet écervelé de Léon X voulait faire Raphaël cardinal, et Charles-Quint, pour flatter Venise, ramassait politiquement le pinceau de Titien. François est bien plus vrai, quand il appelle doucement un orfèvre : « Mon ami. » « Je t'étoufferai dans l'or », dit-il à Cellini. Il est vrai que Léonard, déjà septuagénaire, n'a guère fait que languir en France et y mourir, mais en y laissant la *Joconde* (et peut-être, on le verra, Chambord) ; son élève Solario avait peint à Blois des fresques qui se sont perdues, mais la *Vierge au coussin vert* n'a plus quitté la France. C'est d'alors que date la création de ce Cabinet du roi, qui est le fonds du Louvre, et qui en fait encore le premier musée du monde : le *Saint Michel* de Raphaël et la *Jeanne d'Aragon*, le *Portrait du roi* par Titien, sans compter d'autres œuvres, alors chez des particuliers, les *Esclaves* de Michel-Ange, à Écouen, chez Montmorency, le *David* de bronze, à Bury, chez le trésorier Robertet, et d'autres encore, perdues, à jamais regrettables, où la Renaissance avait mis sa révélation la plus haute, ses mystères, sa foi au panthéisme sacré de la nature, comme l'*Hercule* ou la double *Léda* de Fontainebleau.

Mais c'est vers 1530 seulement, après Pavie, après le sac de Rome et la grande dispersion d'Italie, qu'apparaît, avec le Florentin Rosso et le Bolonais Primatice, l'illustre équipe qui, dans l'histoire, s'appelle l'école de Fontainebleau : les Niccolo dell' Abbate, les Bagnacavallo, les Benvenuto Cellini, les Ascanio, les Luca

Penni, les Dominique, les Fantose, les fondeurs, ciseleurs, fresquistes, stuccateurs, et des architectes célèbres, tels que Jacques Serlio et le grand Vignole lui-même. Quelques-uns, à vrai dire, n'ont été que des passants, mais Primatice n'est mort qu'en 1570, n'a pas quitté la France pendant trente-sept ans et, sous quatre règnes consécutifs, a eu, plus complètement qu'un Le Brun, la haute main sur les beaux-arts. Toute la France, Goujon, Pilon, a passé par son atelier. Lui-même, appelé par les Guise, va travailler jusqu'en Lorraine, y laisse des modèles, qui n'agirent que trop sur notre Léger Richier, ou même des élèves, comme ce Dominique Florentin, qui bouleverse Troyes dans la seconde moitié du siècle.

Mais c'est toujours à Fontainebleau qu'il faut en revenir pour comprendre le génie de cet âge, comme il faut aller à Versailles pour saisir l'esprit du suivant. Fontainebleau fut pendant un siècle l'école de la France, une seconde Italie, une Italie intime, à peine moins féconde que l'autre. Entre la Farnésine ou le palais du Té, au bord des lagunes de Mantoue, et la galerie des Carraches, l'Italie elle-même n'a rien produit de comparable à l'œuvre du Primatice. Aujourd'hui encore, rien de plus délicieux que ce long château de fantaisie, ce vague palais d'été languissamment couché, comme sa nymphe elle-même (celle de Fontaine-belle-eau) au bord de ses étangs, à la lisière des bois ; rien de plus doux que ces enfilades confuses de galeries, ces détours, ce caprice, cette féerie architecturale, frileusement exposée au Midi, à l'abri des vents, aux tièdes soleils de septembre, qui dorent l'ambre sucré des treilles et mûrissent les mielleuses poires du Gâtinais.

Paysage étouffé, secret, de douceur sans seconde, bien fait pour la retraite, la rêverie et le repos. C'est bien là que l'imagination d'un enfant de l'Émilie devait développer ses fêtes, ses idées jaillissantes, ses fontaines, ses termes, ses statues, ses mascarades, son galant et mol carnaval ; c'est bien là que devait être peinte l'immense fable de la galerie d'Hercule, la farce et l'épopée amoureuse des dieux ; là, que le personnel de l'Olympe, la légende impudique des Danaës, des Lédas et des Pasiphaës, les déguisements de Jupiter, les aventures de la cour céleste, devaient remplacer le sérieux des vieux saints d'autrefois, pour le divertissement des dames de Brantôme. Ce chatoyant badinage, cette ambroisienne comédie, ce nuage de déités lascives, flottant dans un vague Empyrée, comme une indulgence suprême aux penchants de la nature, ce conte d'Ovide et d'Apulée, conté avec la grâce et l'enjouement de l'Arioste, quelle nouveauté pour ce public jusqu'alors élevé à l'ombre des églises ! Nulle part on n'avait vu, ni ne devait-on revoir, un pareil étalage de nudités féminines : c'était tout le répertoire de la mythologie, l'Olympe et le Parnasse, tout un peuple, un langage, un vocabulaire nouveau



LOUIS XII EN EMPEREUR ROMAIN, marbre, provenant de Gaillon, par Lorenzo da Mugiano (Musée du Louvre).

et une beauté nouvelle qui s'épanouissaient en serre chaude, au milieu de cette vieille France religieuse. Nous en ressentons encore la voluptueuse ivresse, le même transport qui nous saisit aux *Hymnes* de Ronsard. Que fut-ce pour ceux qui virent ce cadre s'animer aux chansons et aux madrigaux de Guillaume Costeley et de Claudin Le Jeune, ou aux violons de Beaujoyeulx, accompagnant l'entrée des nymphes de *Circé!*

Ici naissait une Galatée, une poésie érudite, humaniste, un art de luxe, un art de joie, fait uniquement pour le plaisir, pour la récréation d'un monde d'aristocrates et de latinistes ; c'est la vraie boîte de Pandore, l'inépuisable écrin où puiseront Poussin et Le Brun et Boucher. Mais aucune œuvre, même plus belle, n'égalera jamais le Fontainebleau de Primatice ; aucune autre ne respire ce parfum de la Renaissance, cette harmonie unique du cadre et de la peinture, de la chimère et du décor, où la nature baigne le rêve, où la prairie élyséenne se continue au dehors par la forêt sauvage, où l'azur de la fresque se prolonge par le bleu du ciel, où l'Olympe se ranime au sein de la vie universelle ; et surtout cette nostalgie, cette impression de songe d'après-midi d'automne, où le vaincu de Pavie et le peintre exilé, survivant à la ruine de Rome, se recomposèrent ce fantôme d'une imaginaire Italie.

II

L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE. SURVIVANCES GOTHIQUES Ce qui est tout à fait frappant, c'est que tout cela se passe au milieu d'une France gothique plus vivante que jamais. On a dit souvent que la Renaissance n'avait trouvé devant elle qu'un gothique d'extrême arrière-saison, un art quasi agonisant. Elle n'aurait triomphé que d'un génie moribond. Les faits ne montrent rien de pareil. L'architecture flamboyante n'est nullement une maladie de vieillesse, une décrépitude du gothique. Elle en est bien plutôt un rajeunissement. La sève, pour s'épanouir en ronces quelquefois épineuses, un peu enchevêtrées, n'est pas près de tarir. Nulle part la Renaissance n'a trouvé le génie local en état de moindre résistance et disposé à abdiquer.

On a construit une foule d'églises au seizième siècle, et on les a construites exactement comme au quinzième. Le mouvement se continue. La magnifique façade de Rouen, celle de Nantes, celle de Troyes, les façades des transepts de Beauvais et de Senlis, œuvres fameuses de Pierre Chambiges, la somp-

tueuse église de Saint-Wulfram d'Abbeville, celle de Saint-Riquier, celle de Rue, Saint-Maurice de Lille, je ne sais combien d'autres dans l'Ile-de-France et le Vexin, Gisors, Triel, Othis, Saint-Antoine de Compiègne, les hôtels de ville de Saint-Quentin, d'Arras, de Noyon, de Compiègne encore, l'illustre Palais de justice de Rouen, toute cette production immense ne témoigne pas d'une veine appauvrie et d'un art qui se meurt. A Paris, on construit en plein seizième siècle Saint-Merry, Saint-Gervais, Saint-Jacques de la Boucherie, dont il ne reste que la tour : l'art gothique n'y montre aucun affaiblissement. Le délicieux clocher de Jean Texier à Chartres brandit élégamment son aigrette flamboyante, à côté de la flèche sublime du douzième siècle : il ne paraît pas que le cadet soit un frère dégénéré, une pousse moins droite ou moins saine de la famille.

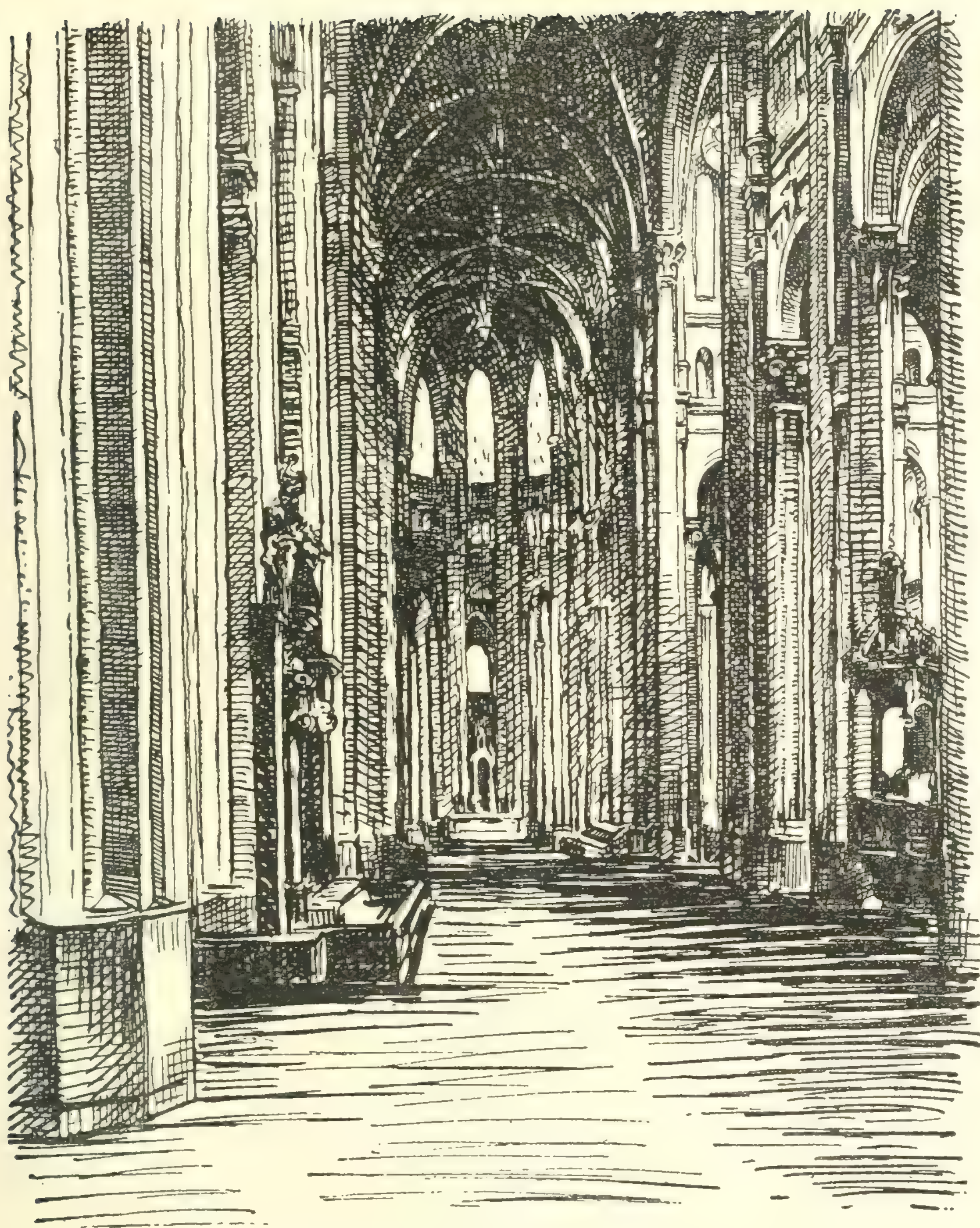
En 1568, s'éleva sur le transept de Beauvais la plus vertigineuse de toutes les flèches gothiques, la triple tour de Jean Wast, la plus haute de la chrétienté, plus haute qu'Ulm et Strasbourg, plus haute que la pyramide de Chéops, portant à 153 mètres au-dessus du parvis son invraisemblable délire. Du haut de l'aiguille, on découvrait, par-dessus l'horizon des bois, les fumées de Paris. La merveille s'écroula, faute de solidité à la base : la tour, que la nef inachevée ne contre-butait pas, glissa par le pied, s'abîma en 1573. Ainsi s'évanouit la dernière et la plus aérienne des fantasmagories gothiques.

On le voit : pendant le seizième siècle, Renaissance et gothique voisinent sur notre sol ; les deux mouvements sont parallèles ; ils se mélangent et se coudoient. On ne peut même dire qu'il eût entre eux une hostilité de principe. L'inimitié, en tout cas, n'est pas le fait de l'aîné. Les deux thèmes, l'ancien et le nouveau, se mêlent comme deux voix se marient. C'est ce qui donne à cet âge son caractère complexe, son charme double et ambigu. L'art gothique était en lui-même un système si souple, il était tellement tolérant, sympathique, que ce n'est pas de lui que pouvaient venir les difficultés. Sans nulle mauvaise humeur ni arrière-pensée, il accueillit d'abord les ornements nouveaux. N'avait-il pas, depuis l'origine, reçu plus d'un décor divers, admis dans son vaste sein toute la flore, toutes les saisons et toute la nature ? Il n'allait pas reculer devant quelques rinceaux. L'antiquité elle-même n'était pas pour lui faire peur. Ce n'était pas la première fois qu'ils se rencontraient ensemble. La cathédrale de Carpentras, depuis le douzième siècle, développait sa frise d'amours païens et d'aimables génies. Saint-Gilles, les églises de Provence et de Bourgogne, sont remplies d'éléments antiques. Cet art gothique est si flexible, que nul ne s'adapte mieux à toute circonstance. Tout le gothique des croisades, nos cathédrales d'Orient, Chypre, Rhodes, Famagouste, sont des églises sans combles, des églises à terrasses.

Il eût été bien étonnant que nos maîtres d'œuvres du seizième siècle fussent plus bornés ou plus stupides que leurs ancêtres du treizième. Ils admettent avec joie l'ornement italien. Quelques éléments décoratifs, le séduisant rinceau de Mino da Fiesole, le pilastre à l'italienne, décoré d'arabesques, à cela d'abord se borne l'emprunt. Les premiers pilastres de ce genre apparaissent au tombeau de Solesmes en 1496, dans un ensemble tout gothique. Bientôt la greffe, à peine entée, a si bien réussi, qu'elle envahit toute une église. Il faut voir à Saint-Pierre de Caen, au fameux chœur d'Hector Sohier, comment le nouveau langage se mélange à l'exubérance du flamboyant le plus luxueux, des pendentifs les plus ornés ; il faut voir courir sur l'abside le caprice infini des enroulements et des volutes, la broderie des arabesques. Souvent la Renaissance ne met dans une église qu'un hors d'œuvre : crédence, bénitier, parfois une tribune d'orgues, un jubé comme celui de Limoges ; ailleurs, comme à Notre-Dame de Laon, la clôture d'albâtre et les claires-voies des chapelles. Mais il arrive aussi que la fantaisie ne s'en tienne pas là. A la Ferté-Bernard, dans cette riante église pareille à un grand bibelot, à une baroque faïence d'Oiron, avec ses médaillons d'empereurs sur toutes les coutures, l'artiste a substitué aux voûtes un plafond de dalles : les croisées d'ogives, par le caprice le plus singulier, supportent ce dallage par l'intermédiaire de tympans à claire-voie.

C'est ce gothique évolué, mêlé d'italien, méprisé des puristes et des archéologues, que préférait le grand Rodin (voir ses dessins des *Cathédrales*). A Chartres, il passe devant les portails et s'extasie devant la douceur, la finesse, la gentillesse de la clôture du chœur. Quelle adoration chez le vieux maître pour cette fusion de deux traditions, ce souple mariage des deux antiquités ! Son cœur, comme celui d'un homme de la Renaissance, s'émouvait en voyant refleurir, à la française, cette grâce de Rome et de la Grèce.

Les petites églises de la region parisienne, Othis, Aulnoy, Mareil-en-France, Sarcelles, Gonesse, Villiers-le-Bel, montrent cent exemples charmants de ces adaptations, où un arc-boutant, un contrefort, une arcature, un chapiteau, quelquefois un morceau entier, un portail ou une façade, se trouvent traduits à l'italienne. Une corbeille gothique peut toujours être remplacée par un chapiteau rond à la Brunellesco, une rose par un œil-de-bœuf, un gable par un fronton, une pile par un pilastre, une moulure gothique par une moulure romaine. La façade de Gisors ou le transept nord du Grand-Andely sont des types très complets de ce genre de tentatives. Nous voyons encore une application, un placage du même style à la porte latérale de Saint-Nicolas-des-Champs, qui reproduit une gravure de



INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE SAINT-EUSTACHE A PARIS, par Nicolas Lemercier.

Philibert Delorme. Mais toutes ces modifications n'altèrent en rien le système gothique. Ses dispositions principales, ses proportions, ses trois nefs, son ordre propre sont respectés. La vieille architecture tient bon. Je ne vois guère que deux exemples qui représentent des essais d'ensemble pour traiter une église entière selon les formules nouvelles : c'est à Paris, le Saint-Eustache de Nicolas Lemercier et la curieuse façade de Saint-Michel à Dijon. Tous les éléments du langage sont classiques ; tout le discours est pourtant de tradition française. Ce sont deux monuments gothiques habillés à la romaine, Notre-Dame de Paris mise (avec plus de goût) dans le jargon de l'écolier limousin.

On admire combien, en ce siècle et bien plus tard encore, le gothique demeure immuable, comment notre vieille architecture, en dépit des transformations, sort victorieuse de l'épreuve. Nul spectacle plus émouvant. On dirait que nos vieux maîtres d'œuvres avaient inventé une fois pour toutes la langue du divin, la véritable expression qui convenait à l'infini. Il devenait impossible d'en concevoir une autre. Les architectes de la Renaissance ont retrouvé parfois toute la finesse et la pureté de la pensée antique ; ils ont élevé des monuments inouïs de perfection classique, comme le mystérieux mausolée de Moëze, près de Brouage, qui semble, sous le ciel pâle et spongieux de Saintonge, une solitaire Iphigénie, une fille exilée de la Diane de Nîmes. Pourtant, ces « Romains » et ces « Grecs » n'ont pas touché au temple, porté la main sur l'arche sainte. A peine si, dans deux ou trois chapelles particulières, celle d'Anet, construite pour Diane de Poitiers, ou la chapelle des Valois, démolie au dix-huitième siècle, et qui s'élevait à Saint-Denis dans le goût florentin de la chapelle des Médicis, un Delorme ou un Primatice osèrent des variations sur le thème à coupole du *Tempietto* de Bramante ; encore ce puissant Delorme, ce génie souverainement libre, n'a-t-il pu se tenir d'ajouter à sa composition d'Anet deux pyramides, qui lui donnent la silhouette en miniature d'une façade d'église encadrée de clochers.

Il semble que, dès ce moment, le débat est ouvert, qui durera jusqu'à nos jours, et qui fait que quelque chose proteste malgré nous, des profondeurs de notre conscience, chaque fois qu'on attente à ces pierres vénérables. Nous avons pu apprendre des formes nouvelles de l'art : nous sentons que celle qu'avait créée le moyen âge est aussi une des formes immortelles de la beauté. Montaigne, dans ces nefs sublimes, se plaisait à goûter une agréable horreur et des émotions sacrées. Au milieu d'une France si rapidement changeante, il reconnaissait sous ces voûtes une voix éternelle. Cet homme si moderne ne pouvait s'empêcher de sentir l'inexplicable affection qui attachait le peuple à l'antique cathédrale. C'était la vieille

nourrice dont la chanson si douce avait bercé depuis des siècles tant de générations chrétiennes, s'était associée à leurs espoirs et à leurs deuils, à tous les battements de leurs cœurs, à leurs berceaux et à leurs tombes. Il fallait plus d'un siècle pour désaccoutumer les simples d'une habitude si chère, et pour faire délaisser la forme bien-aimée qui se confondait pour eux avec la religion et la figure de la patrie. Qu'un petit public d'aristocrates, d'artistes, de lettrés, s'éprît d'une mode nouvelle et de beautés étrangères, longtemps encore la masse du peuple allait continuer le moyen âge. C'est de ce moment que date la confusion d'idées qui veut que le gothique soit une forme d'art religieuse. Sur l'Acropole d'Athènes, où il reçut l'intelligence de la beauté parfaite, Renan regrettera encore les ombres de son cloître de Tréguier, et ce mystère qu'il ne trouvait plus dans les yeux souriants de la déesse de la lumière.

LES CHATEAUX DE LA LOIRE Ainsi le gothique, dans son essence, même dans ses adaptations et ses emprunts classiques, survit à la crise de la Renaissance et domine malgré tout l'architecture religieuse. Mais la Renaissance a élevé surtout des monuments profanes. Ce sont ses palais, ses châteaux, ses innombrables logis d'architecture bourgeoise, qui forment le grand trait, la physionomie artistique de cette époque. Les châteaux de la Loire sont une des parures de la France. La Loire, la nonchalante, la paresseuse Loire, en ses beaux jours indolemment glissante au milieu de ses îles plantées de peupliers, dans ce lit qu'elle ne se donne pas la peine de remplir, comme un fleuve déjà lombard, avec ses molles collines de tuf, où commencent les vignes du Midi ; cette Loire qui, au coude d'Orléans, se refuse, décline la grandeur politique et les destins de la Seine, se contente d'être une ceinture, une écharpe à mi-corps, retenant aux flancs de Cérès sa draperie de moissons, cette rivière médiane, toute mesure, équilibre (rude et violente aussi parfois), était bien faite pour essayer la conciliation entre le génie français et la grâce italienne. Là devaient apparaître les premières tentatives d'une combinaison si nouvelle.

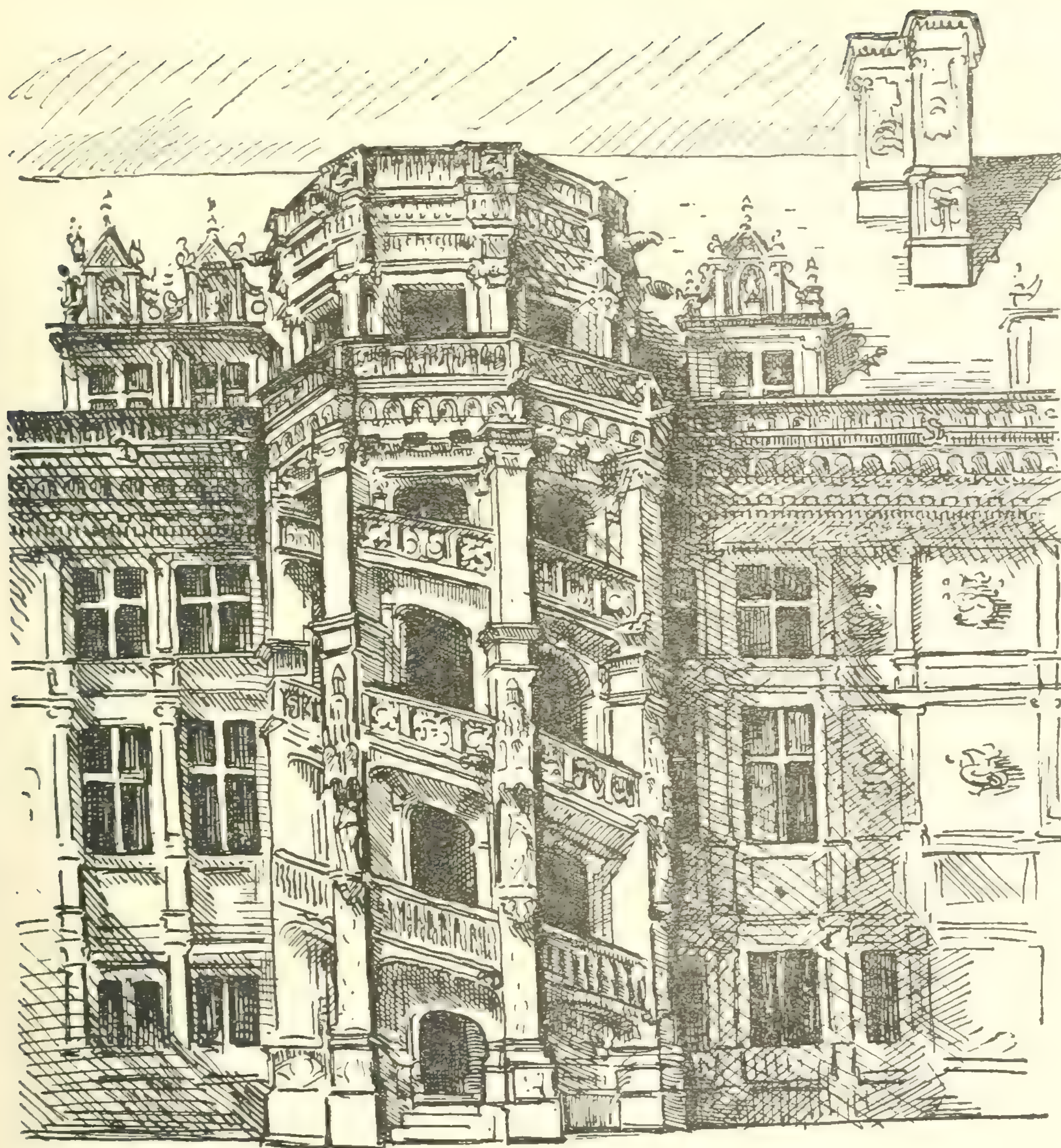
Dès avant l'Italie, l'atmosphère n'est plus la même. En dépit de sa réputation, le château de Plessis-les-Tours, la terrible maison de Louis XI, n'est nullement une forteresse, mais un riant logis, d'aspect bourgeois, très clair, avec sa gaieté de briques roses traversées de chaînages de pierre, ses larges croisées béantes à l'air et à la lumière. A Loches, l'ancien château, avec son rude donjon carré du douzième siècle, dans une formidable position défensive, ne sert que de prison ; c'est là que Charles VIII met sous clef Ludovic le More, tandis que lui-même s'établit, avec la belle Agnès, sans plus se soucier de la stratégie, dans sa charmante

maison sur l'autre bord du plateau, vraie maison d'amoureux, pour jouir de la vue de la vallée de l'Indre. Tous les murs boivent le soleil, aspirent la vie à pleines fenêtres. L'arc aigu a depuis longtemps disparu, puisque les intérieurs n'ont plus de voûtes, mais des planchers ; le plein cintre est écarté même des portes, remplacé par des formes de courbes moins sévères. Tout cela sent déjà d'avance sa Renaissance.

Il faudrait suivre les étapes et les nuances successives après le voyage d'Italie, à Amboise d'abord, puis dans l'aile Louis XII à Blois, plus encore à l'hôtel d'Alluye, construit pour Florimond Robertet, peut-être par Jean Joconde, et où la loggia fait son apparition. On verrait une nouvelle époque de cette croissance rapide, toujours au même Blois, dans l'aile, d'une élégance célèbre, élevée par François Ier : la façade sur la cour, avec sa vis fameuse, dans le style le plus fleuri de la Renaissance française, la façade sur le jardin, avec son double étage ajouré de portiques, la loggia continue qui règne sous le toit, son air de château aérien, de balcon romanesque, de décor pour imbroglios et pour scènes au clair de lune de *Comme il vous plaira* ou du *Marchand de Venise.* A l'autre bout de la France, le château de Pau a quelque chose de la même grâce fantaisiste. Mais Blois, avec son revers français et sa face italienne, son côté de chez nous et son côté de palais déjà vénitien, dans le style de la Cà d'Oro et des maisons du Grand-Canal, avec son architecture à crevés, dans le goût des costumes du temps, où une surface évidée joue sur une surface pleine, a un charme d'expression piquante, une grâce d'inattendu qu'on ne retrouve nulle part.

A Chambord, nouveau pas, nouvelle expression. Sur le grand massif plein des murs et des quatre tours, traversé à l'intérieur par le fameux chef-d'œuvre de la vis à secret, à double révolution, s'élève la terrasse étrange, couronnée de ce diadème plus étonnant encore, une forêt de dômes, de lanternes, de pinacles, de lucarnes, de hautes souches de cheminées, un surprenant cimier de chevalier d'Arioste, une féerie qui, dans ces forêts, parmi les solitudes mélancoliques de la Sologne, éclate comme une soudaine fanfare au fond des bois. Toutes les visions de la France galante, des femmes de Brantôme à Louise de La Vallière et au fils d'Aurore de Kœnigsmarck, qui fut l'aïeul de George Sand, hantent les galeries de ce château désert. Et cette création royale et romanesque est l'œuvre d'un enchanteur sans doute : dans les grimoires de Léonard, le regretté Marcel Reymond a retrouvé plus d'un croquis qui semble une esquisse de Chambord. Silhouette étrange, énigmatique, faut-il y reconnaître le dernier rêve du vieux sorcier qui aiguisa les crêtes d'améthyste des dolomites derrière le sourire de Monna Lisa?

C'est encore, tout près de là, la perle des châteaux de Touraine : Chenonceaux sur sa vieille pile de moulin, avec sa galerie jetée par Philibert Delorme, pour Diane

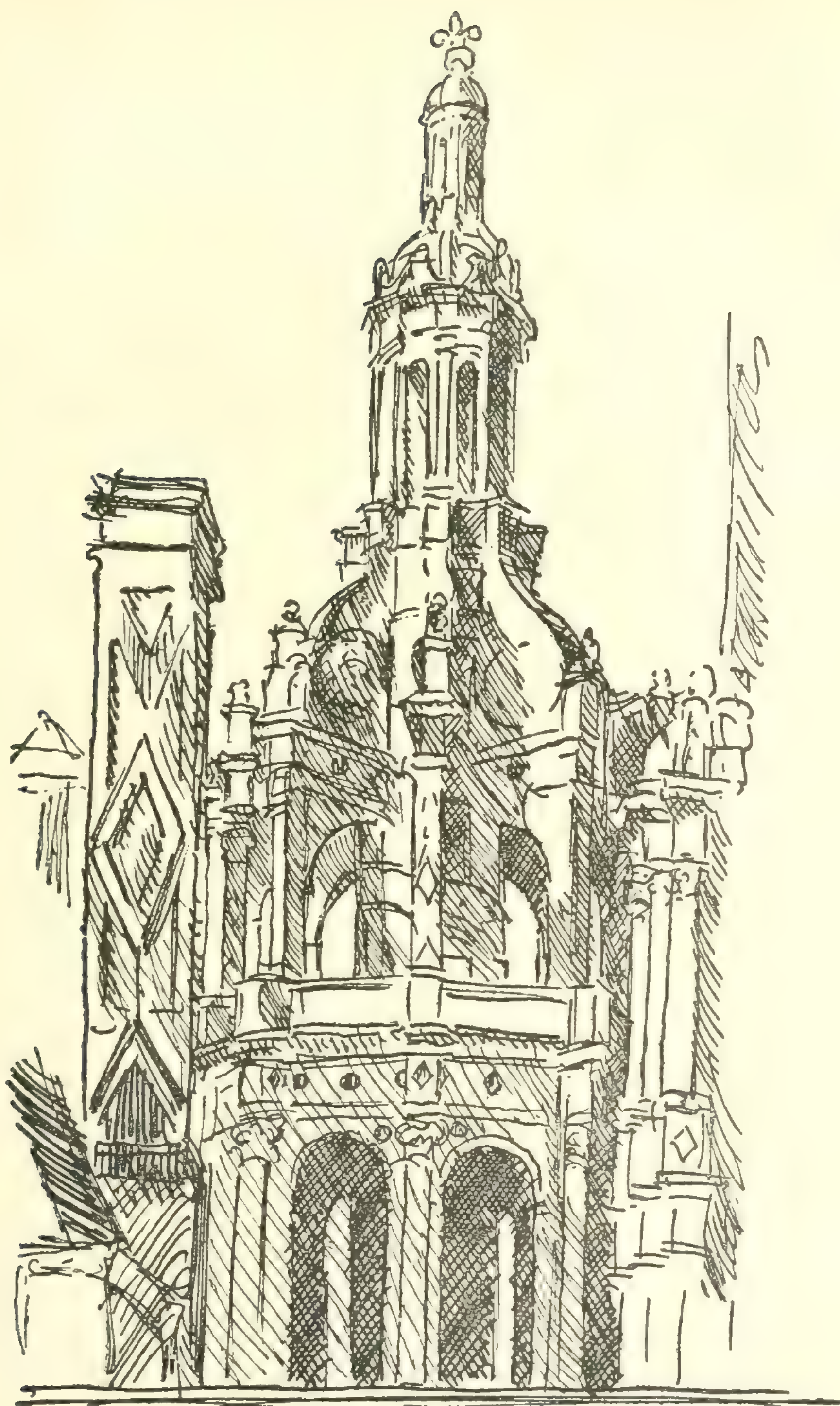


CHATEAU DE BLOIS.

de Poitiers, en guise de pont sur le Cher, et (la plus exquise peut-être de toutes les maisons de France) le château d'Azay-le-Rideau, maison heureuse, ouverte, riante, demi-manoir seigneurial transformé en demeure de plaisance, dont les tourelles, les courtines, les créneaux se métamorphosent, comme sous une baguette magique, en motifs d'élégant décor; il n'est pas jusqu'aux vieilles douves rébarbatives, empire croupissant des grenouilles, qui ne se changent en sources de grâce. Qui dira ce qu'Azay-le-Rideau, comme Chenonceaux ou Chantilly, doit à la beauté de ses eaux, sur le miroir desquelles sa forme heureuse flotte comme le reflet paresseux d'un beau nuage ou comme un grand cygne blanc?

Œuvres de femmes, toutes deux bâties, entre Marignan et Pavie, par deux dames, dont les maris faisaient au loin la guerre, Catherine Briçonnet, femme de Thomas Bohier (frère de l'abbé de Fécamp, dont j'ai dit le rôle) et Philippe Lesbahy, femme du trésorier de France, Gilles Berthelot. Trait bien digne de remarque, et qui en dit plus sur le siècle que des pages de littérature. La Renaissance, en effet, a eu pour elle toutes les femmes : Anne, Marguerite, Diane, Catherine, ce sont elles, autant que le roi, qui firent la Renaissance. Brantôme nous en montre plus d'une qui traite avec l'architecte, s'entendant beaucoup mieux que monsieur son époux à la géométrie. La demeure française achève de se moderniser. Beaucoup d'air et de jour, des fenêtres hautes et régulières; des pièces de dimensions modérées, au lieu des vastes salles inchauffables de l'ancien château féodal; les portes s'exhaussent et remplacent les vieux guichets à linteau de pierre du moyen âge, comme on en voit encore dans le vieux Blois et à Amboise, si bas qu'un homme de stature moyenne risque de s'y heurter le front. Charles VIII, sous une de ces portes, se fracassa le crâne. C'est à Azay-le-Rideau qu'apparaît cette nouveauté, l'escalier droit à double volée, avec repos et fenêtre à chaque demi-étage, le type d'escalier qui remplace l'étroite vis en escargot incommode et dangereuse : bientôt nous le retrouverons chez le roi, à Villers-Cotterets et dans le nouveau Louvre. Le génie féminin pressentait l'importance, l'immense portée sociale de la nouvelle architecture. La femme accommode sa maison. Elle prépare l'avenir, lui fait son ménage à l'avance. L'hôtel Carnavalet, qu'habita Mme de Sévigné, fut construit au seizième siècle, avec ses merveilleuses sculptures de Jean Goujon, pour le président de Ligneris.

LA RENAISSANCE CLASSIQUE Il suit de là que cette première Renaissance, qui abonde en morceaux exquis, en délicates mignardises, a un air de caprice et d'individualisme, tout à fait éloigné des modèles italiens. On prend à

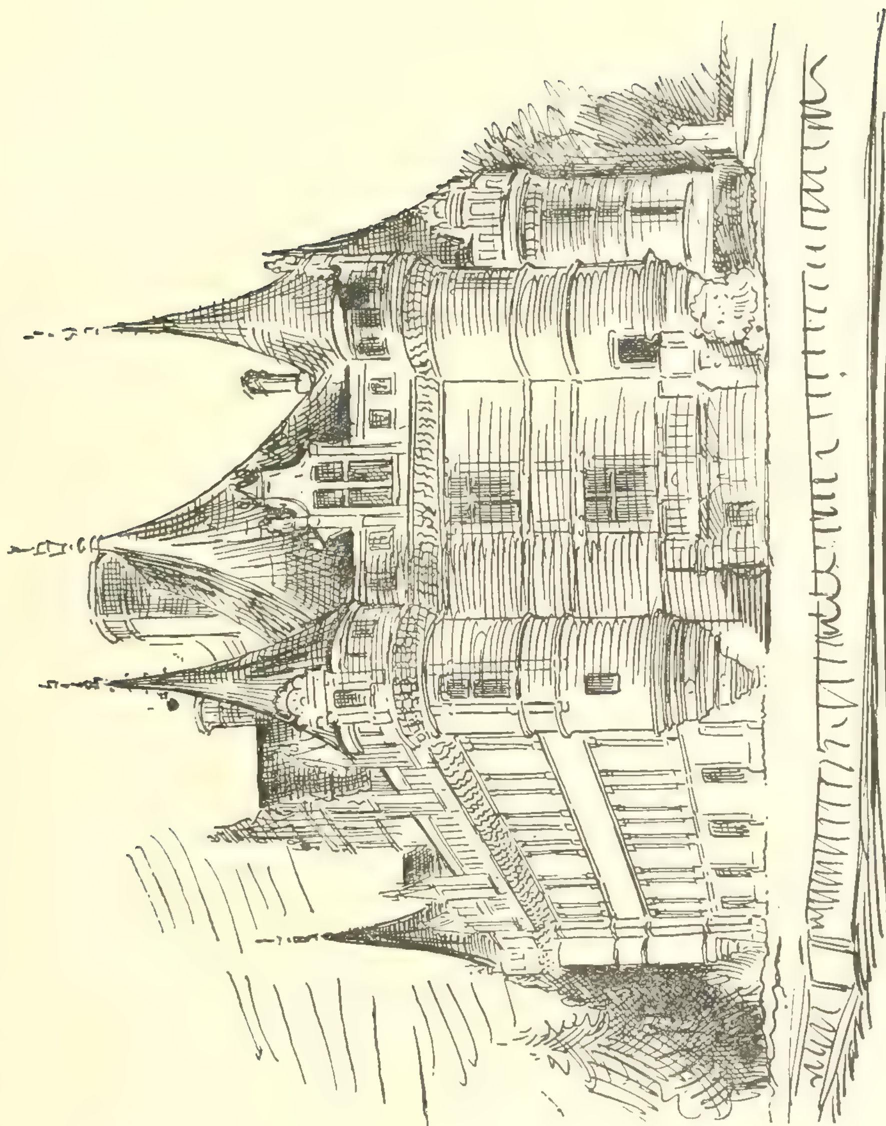


LANTERNE DE CHAMBORD.

l'Italie une corniche, un pilastre, un chambranle, une moulure et on l'applique sur une façade sans voir beaucoup plus loin. Ce n'est que l'apparence ou l'illusion de l'art classique, un style de fantaisie, le style de l'abbaye de Thélème : celui dont la jolie maison du Cours-la-Reine, provenant de Moret, est le plus gracieux exemple. Rien n'y ressemble aux recherches profondes, aux préoccupations tout intellectuelles du palais de la Chancellerie ou de la Caprarola.

Mais à force de manier ces éléments nouveaux, voici que nos artistes s'aperçoivent d'un principe qui d'abord avait échappé. Ils avaient commencé par jouer sans arrière-pensée avec ces formes qui leur plaisaient (et qu'ils ne connaissaient, pour le dire en passant, que dans leurs types les plus arbitraires, dans les modèles de Gênes ou de Crémone, dans les colonnes milanaises de la chartreuse de Pavie, avec leurs formes baroques de balustres et de candélabres). Ils les aimaient pour leur gentillesse et leur complication. Et voilà que de ces jouets se dégage un principe latent, une science impérieuse des nombres, une loi majestueuse d'ordre, toute l'harmonieuse symétrie de la régularité antique.

Dès lors la grande affaire sera de pénétrer cette langue sacrée, cette mystérieuse arithmétique de Pythagore. Entrer dans le secret de la pensée antique, déterminer les lois des proportions et du module, débrouiller les ténèbres et les broussailles des textes, retrouver, comme le sens d'une langue perdue, le véritable canon des formes, le rythme intérieur de la grande architecture antique, devient l'occupation essentielle de nos maîtres. Dès lors commence cette rêverie, cette méditation ardente sur les débris de l'antiquité, qui ne devait plus cesser chez nous pendant trois siècles. Delorme passe trois ans à Rome, une toise à la main, mesurant les ruines dans la Ville Éternelle. On interroge avec passion les obscurités de Vitruve. La première édition française de cet auteur, avec figures de Jean Goujon, est de 1547. On imagine difficilement l'enthousiasme qui animait ces hommes, aux yeux desquels l'antiquité, se confondant avec la nature, avait pour ainsi dire le sens d'une révélation « antérieure », d'une raison divine donnée à l'homme avant la chute. Il existait en quelque sorte une mystique de l'humanisme, dont les apôtres, avant les poètes eux-mêmes, furent les architectes. L'antique apparaissait comme une religion supérieure au christianisme même, une Bible plus pure, moins judaïque que le Pentateuque, un testament moins corrompu, où l'on reconnaissait le rationalisme originel de la création, et dont les formules se trouvaient écrites en lettres d'or dans les décombres romaines. Les fables charmantes que Vitruve raconte sur l'origine des colonnes, la dorique qui imite les proportions viriles, l'ionienne qui a celles d'une femme, la corinthienne d'une jeune fille, semblaient les versets



CHATEAU D'AZAY-LE-RIDEAU.

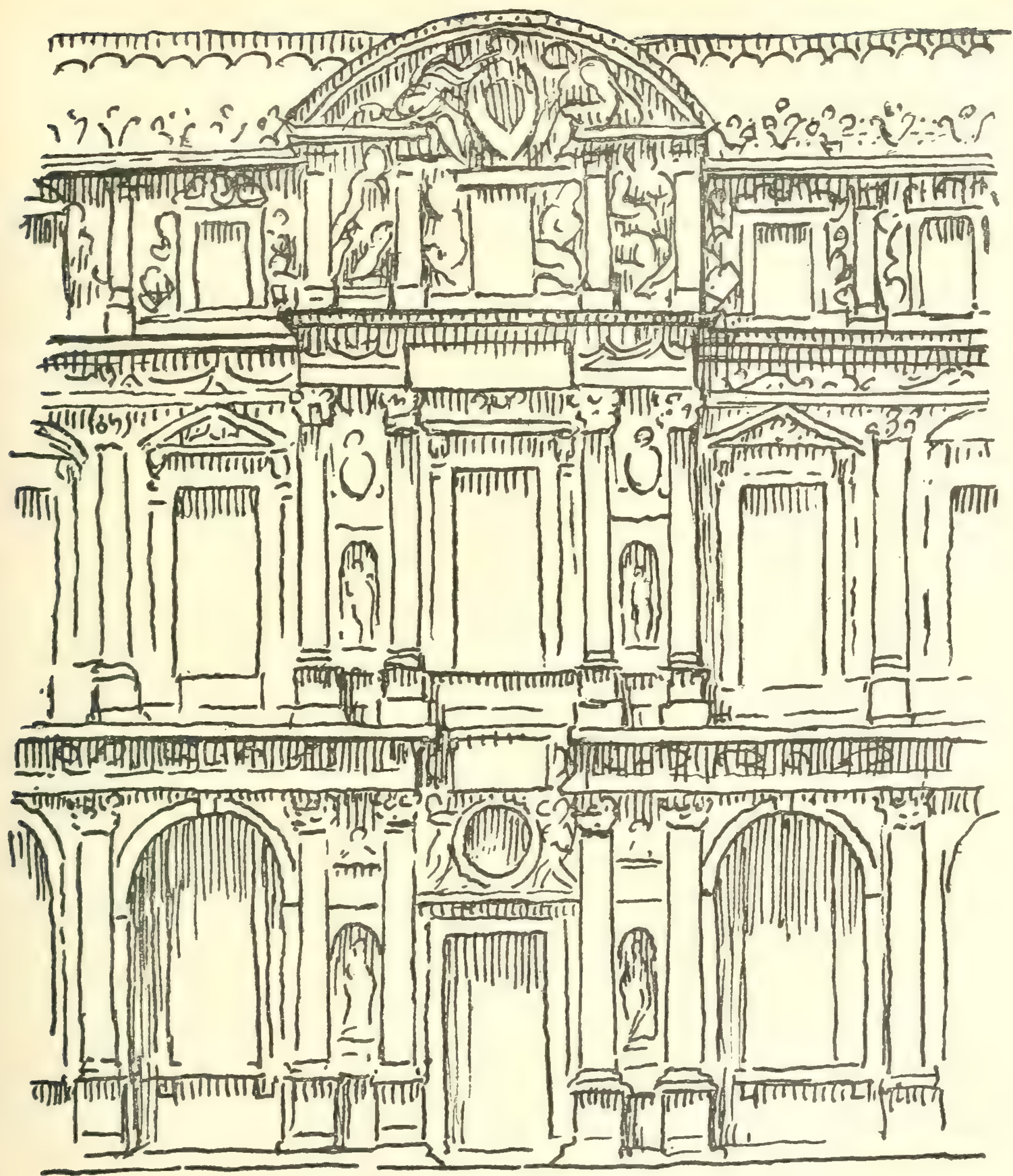
d'une *Genèse* plus humaine que l'autre. L'italianisme n'avait été d'abord qu'un engouement, une mode. Avec l'antiquité, il devient un système et se constitue en doctrine.

LE LOUVRE DE PIERRE LESCOT. PHILIBERT DELORME, JEAN BULLANT Trois hommes résument ce travail, hommes d'un merveilleux génie, et qui sont en France les véritables organisateurs de la pensée classique : Pierre Lescot, Philibert Delorme et Jean Bullant. A cet égard, le Louvre de Lescot, c'est-à-dire la partie comprise entre le Pavillon de l'Horloge et l'aile en retour sur la Seine, formée à l'intérieur par la salle des Cariatides et par la salle La Caze, a tout le sens d'un manifeste. Pour bâtir ce corps de logis, le roi donne l'exemple d'abattre le donjon de Philippe-Auguste, jette par terre la tour du Louvre, d'où mouvaient tous les fiefs de France. Quel entêté, après cela, n'eût démantelé son château, pour se loger à la moderne? C'était un signal politique qui équivalait presque à la prise de la Bastille. La construction dura de 1546 à 1578.

Artistiquement, cette partie du Louvre n'est pas de moindre prix. Elle a plus ou moins donné la règle de tout ce qui a suivi. Très sobre au dehors, vers les Tuileries et la campagne, toute la décoration en était réservée à la face intérieure. Dans toute la Renaissance, française ou florentine, pas de morceau plus achevé. Les proportions des deux étages, les ordres élégants, nettement séparés par un délicat stylobate, les fines saillies des avant-corps, la grâce de l'attique qui couronne l'édifice, l'exquise décoration sculptée par Jean Goujon, et fort probablement sur les maquettes de l'auteur, tout concourt à faire de cette façade un des plus accomplis chefs-d'œuvre qui soient en France. Peut-être seulement, dans les belles figures d'Atlantes qui accostent les œils-de-bœuf des lunettes supérieures, trouverait-on à reprendre quelque chose d'un peu ampoulé, d'un peu herculéen. Mais le roi de France était un très puissant seigneur, comparé à un de ces principicules italiens, qu'il avait si souvent battus, tenus prisonniers. L'architecte sentait, exprimait cette grandeur.

Il faut se souvenir pourtant que la cour du Louvre, agrandie par Louis XIV, quatre fois plus vaste aujourd'hui que Lescot ne l'avait prévue, retire à ce morceau un peu de sa finesse ; le décor n'est plus à l'échelle. La forme du toit a été malheureusement modifiée. Et l'on peut voir, par le troisième étage que Le Vau et ses successeurs ont ajouté aux nouveaux corps, au lieu de l'attique de Lescot, ce qu'une telle correction fait perdre à l'harmonie de la composition.

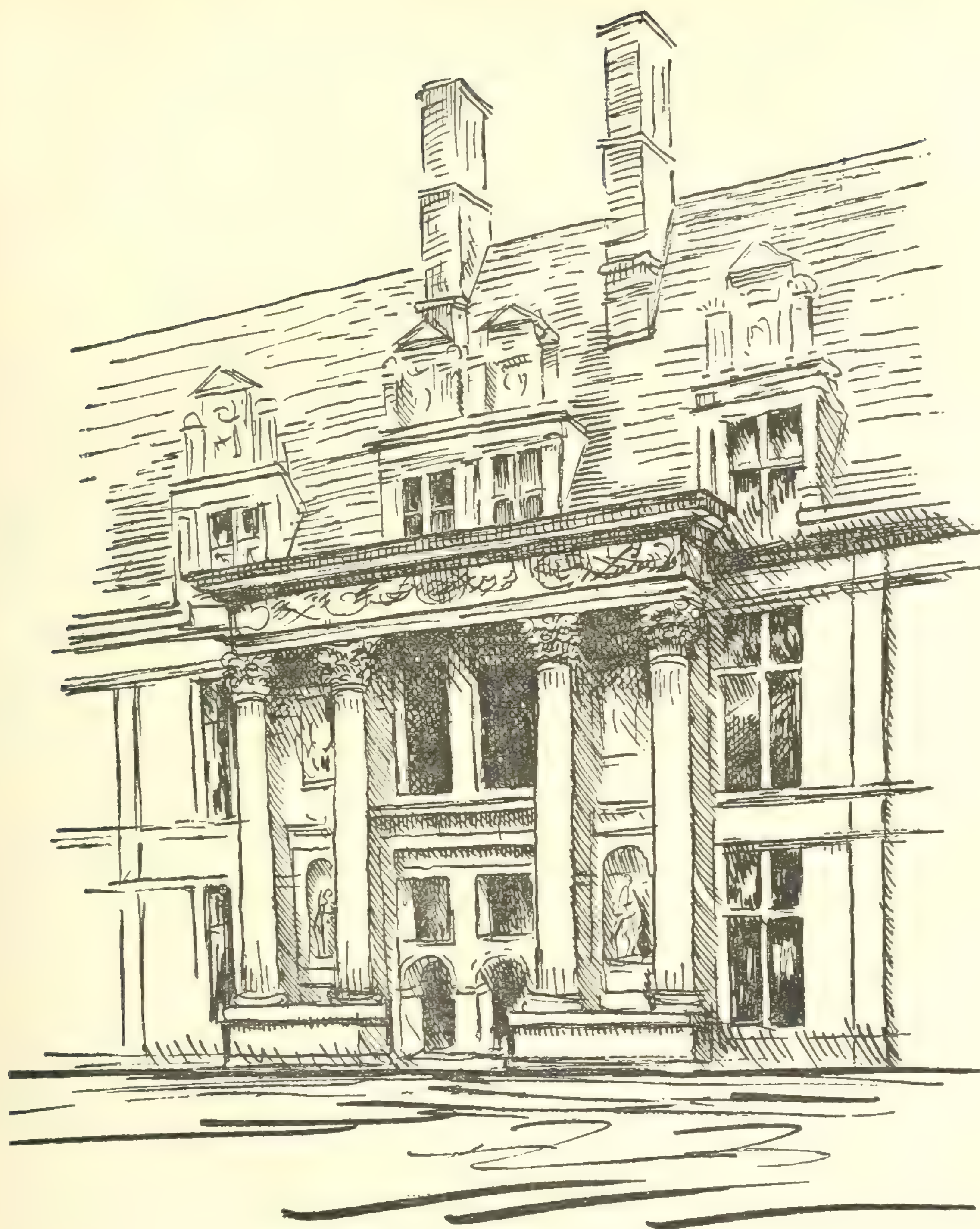
Pour Philibert Delorme, nous jouons de malheur : presque toutes ses grandes



LE LOUVRE DE PIERRE LESCOT.

œuvres, Saint-Maur, les Tuileries, Montceaux, les trois quarts du château d'Anet, ont disparu. C'est dans les gravures de ses livres et des livres de Ducerceau, dans quelques épaves d'Anet, à l'hôtel Bullioud de Lyon, c'est enfin dans ses écrits, qu'il nous faut chercher sa pensée. C'était un admirable génie de raisonneur, joint à une sensibilité poétique, qui se traduit dans son œuvre par des recherches exquises d'eurythmie et de proportions. La porte monumentale d'Anet (1551), dans la cour de l'école des Beaux-Arts, est le premier exemple correct de la superposition classique des trois ordres. En cinquante ans, depuis la porte de Gaillon (*ibidem*, 1506), si indécise encore et comme en pleine mue, on mesure le progrès, la maturité des idées. Delorme pose le thème qui va demeurer pendant un siècle celui de l'architecture oratoire, aux façades des églises jésuites. L'effet est précieux, encore qu'un peu grêle. Désormais, le style est créé de l' « architecture à colonnes », celle dont la colonnade sera, jusqu'à nos jours, l'élément essentiel et le grand moyen d'expression. On ne soupçonne pas quelles finesses, quelles nuances charmantes ce grand artiste savait faire rendre à ce langage : personne, dans ce goût, pas même Gabriel, le maître des colonnades, n'a été plus loin que lui. C'est ainsi qu'aux Tuileries, palais de la reine mère, Catherine de Médicis, il avait fait choix de l'ordre ionique « *pour autant qu'il est féminin* et a été inventé après les proportions et ornements des dames et des déesses... Car l'ordre dorique de soi, pour être masculin, est plus rude et semble avoir été inventé pour choses fortes, afin de soutenir grands poids et grands fardeaux, et porter grandes hauteurs de maçonnerie, comme aux châteaux et forteresses, sans guère d'ornements. Mais cestuy-cy est pour édifier un château de plaisir et donner contentement aux princes et grands seigneurs... » (*De l'architecture*, 1568, p. 157). L'idée de pareilles nuances, la pensée de donner un sexe à l'architecture, de la distinguer selon le rang et la nature des personnes, voilà des préoccupations dont le moyen âge, avec tout son génie, aurait eu de quoi demeurer ébahi.

La Renaissance, avec Lescot, se bornait aux recherches délicates, à une mathématique musicale de profils et de modénature ; chez Philibert Delorme, aux problèmes de l'architecture expressive et aux recherches de proportions. Avec Jean Bullant, on aborde l'architecture à grands effets. Les œuvres de ce maître, le château d'Ancy-le-Franc (pour Antoine de Clermont-Tonnerre), celui de Joinville (pour les Guises), ceux de Chantilly et d'Écouen (pour les Montmorency), montrent un tempérament fougueux et magnifique : c'est en elles que s'exprime l'héroïsme de la Renaissance. Bullant, le premier chez nous, a produit les effets de masses, la période architecturale, par la création de ces grands ordres montant de



PORTE DU CHATEAU D'ÉCOUEN, par Jean Bullant.

fond, groupant ensemble plusieurs étages. Le magnifique portail d'Écouen, la colonne colossale qui demeure à Paris près de la Bourse du Commerce, seule épave de l'hôtel de Soissons, témoignent d'un génie grandiose : et plus encore peut-êre l'extraordinaire galerie de Fère-en-Tardenois, jetée à quarante mètres au-dessus d'un ravin, dans la sauvage gorge d'un vieux nid de brigands, et qui traverse la forêt comme un pont des fées, un motif poétique, un hors-d'œuvre perdu dans les bois, sur un thème de triomphal et chimérique aqueduc.

RENAISSANCE ET TRADITION. LES DEUX FRANCES On se plaint que cette architecture ne soit plus nationale, qu'elle rompe avec tout notre passé. On en accuse l'Italie. Mais le rôle des Italiens dans notre Renaissance est des plus limités. C'est une erreur de croire qu'on les laissât faire à leur guise. Boccador était à demi naturalisé, et n'a pas construit autrement que l'eût fait un Français. Frère Joconde a eu à discuter trois ans avec nos échevins pour leur faire approuver ses projets du pont Notre-Dame; il est probable qu'il a dû mettre beaucoup d'eau dans son vin.

Loin de moi de vouloir diminuer l'Italie ! Elle a été en France une initiatrice. Mais très vite, on n'a plus souhaité que de se passer d'elle. Le tombeau de Charles VIII est l'œuvre d'un Italien; au tombeau de Louis XII, un Français collabore; au tombeau de François Ier, le plus classique de tous, il n'y a plus que des Français.

L'Italie, qui d'abord fut une passion, une folie, après Pavie, après Cérisoles, n'est plus beaucoup goûtée chez nous. Ce qu'on cherche sur son sol, ce n'est pas elle, c'est l'antique. Philibert Delorme n'a pas un regard pour Saint-Pierre : le Panthéon, le Colisée, voilà ses maîtres. Est-ce là, pour la France, mentir à nos vraies origines? L'antique, depuis César, n'est-il pas dans notre héritage? Nous sommes aussi de la famille. Nous avons le droit de rentrer directement chez notre père et de remonter à nos sources. On l'a dit ingénieusement : le travail que font à ce moment les philologues sur la langue écrite s'opère parallèlement dans le vocabulaire artistique : c'est le travail des *doublets.* Du latin *porticus,* le moyen âge avait fait *porche*; la Renaissance en tire *portique.* Les deux mots sont de la même race.

Sans doute, nos architectes du seizième siècle ne sont pas tendres pour le passé. Ils le traitent presque d'aussi haut que Rabelais et Montaigne traitent la scolastique, et que Joachim Du Bellay parle des « rhétoriqueurs », des lais, virelais, ballades, rondeaux et « aultres épisseries ». Ils tournent le dos au moyen âge. Ils le font.

Du moins ils croient le faire. Mais en réalité, sans le savoir, et tout en maudissant l'ignorance de leurs pères, ils sont les vrais fils des gothiques. Pas plus qu'eux, ces « Romains » ne souffrent de se faire les copistes serviles de l'antiquité. Ils ne prennent aux anciens que des thèmes généraux, qu'ils interprètent librement. Avec des éléments antiques, ils construisent des demeures dont l'antiquité n'a pas de modèles. Delorme réclame expressément licence d'inventer, de ne pas s'en tenir aux ordres de Vitruve et, avec une fougue d'imagination admirable, il nous offre sept ou huit types de colonnes inédites, des colonnes « françaises », entre autres un certain « ordre rustique » (édit. de 1568, p. 218) où les fûts imitent des troncs d'arbres à peine dégrossis, et qui ont l'air d'une ramure arrachée toute vive d'une forêt avec son feuillage, ou plutôt encore d'un décor de façade flamboyante.

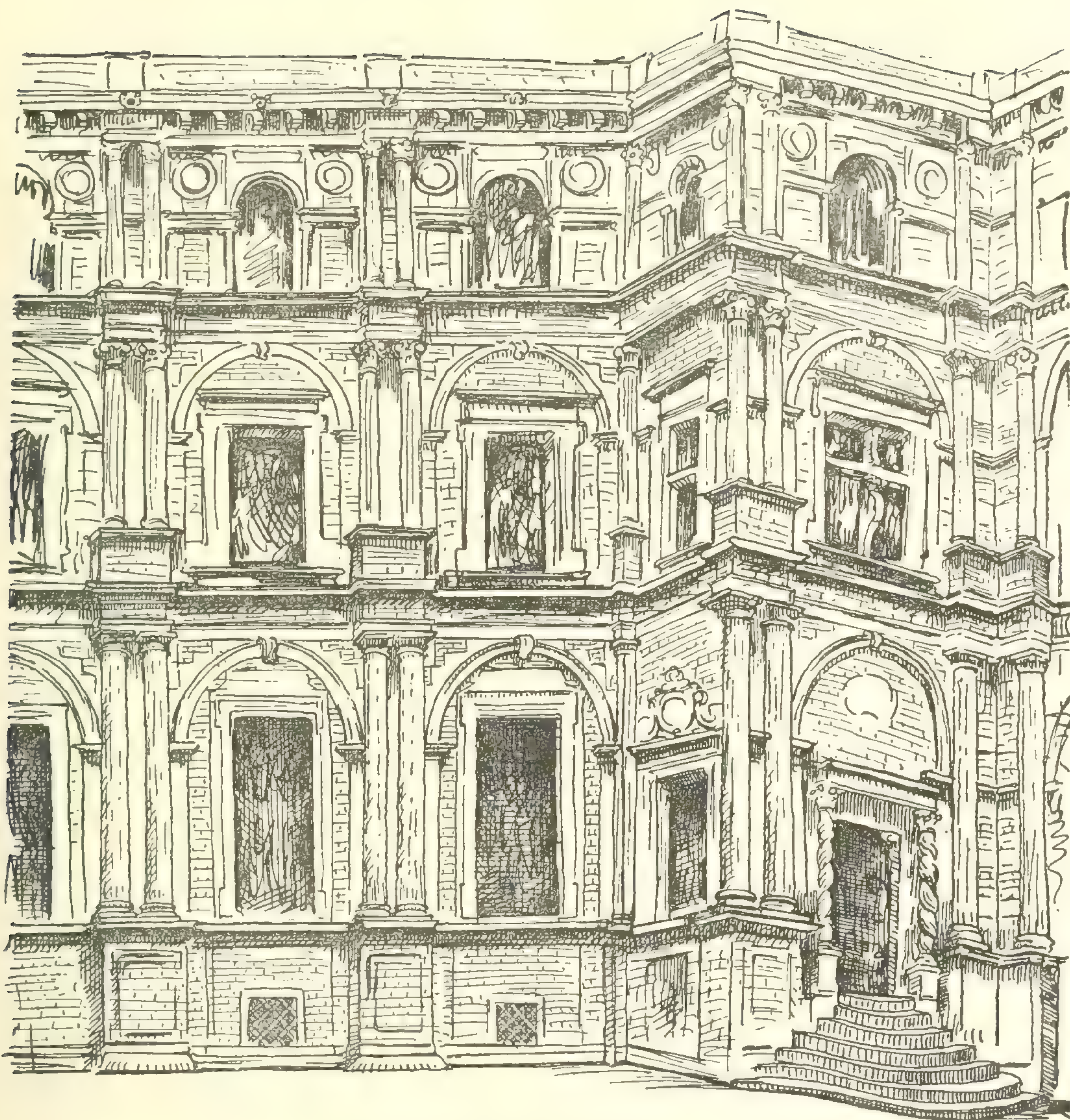
J'insiste : le sujet en vaut la peine, si ce problème de la Renaissance est en quelque manière le problème capital de notre histoire, et s'il dépend de là l'idée qu'on doit se faire de tout notre développement moral. La Renaissance (comme plus tard la Révolution, le romantisme) est-elle une coupure, un hiatus dans notre vie ? Y a-t-il une France classique, qui succède à la France chrétienne et s'y oppose, comme plus tard une France moderne et révolutionnaire ? Y a-t-il au seizième siècle une fin et un commencement, une mort et une naissance, une révolte de l'avenir contre le passé, la tradition ? Question grave, on le voit : de la solution qu'on lui donne, résulte le parti à prendre dans la querelle ou le sophisme ou mieux, le blasphème, des *deux Frances*.

Mais il faut reproduire ici une profonde observation de Lanson, entrevue déjà par Choisy et par Viollet-le-Duc. Ah ! si l'architecture ne tenait qu'à quelques formes de pilastres, à un système d'agencement et de proportions, la Renaissance serait peut-être la contradiction de toute notre histoire ; mais il ne dépend pas de nous d'échapper à la tradition. *La tradition n'est pas ce qu'on accepte du passé, c'est le legs qu'on en porte malgré soi dans le sang.* On n'est pas plus maître de la renier, qu'on ne l'est d'éluder les lois de l'hérédité. La tradition, c'est la race et le tempérament, c'est la continuité elle-même de la vie. Raisonneurs, analystes comme l'avaient été les gothiques, les gens de la Renaissance leur ressemblent à leur insu. Un palais romain, comme le palais Farnèse ou le palais de la Chancellerie, ne porte aucun caractère qui indique sa vie interne ; tout est enveloppé dans un vêtement abstrait, d'une grâce idéale. Chez nous, jamais de ces monotones enfilades à l'italienne, de ces successions de salons où tout est sacrifié à la représentation ; les services sont distincts, les escaliers logés dans une cage apparente, les distributions intimes clairement indiquées au dehors, toute la beauté

appropriée aux usages de la vie. L'appareil continue d'être parfaitement souligné et reste l'élément essentiel de la décoration : tel est le type de cette charmante colonne à tambours, créée par Philibert Delorme, et qui sort si naturellement de la construction par assises. Chaque moulure d'un entablement exprime une hauteur raisonnée, un trait de la structure. Nul ornement postiche, plaqué ou incrusté dans la maçonnerie ; le décor toujours liaisonné avec l'architecture. Autant d'habitudes gothiques, de bonnes mœurs et de bon aloi, héritées de nos vieux maîtres d'œuvres, et qui font le charme, l'honnêteté, la franchise, la décision de nos constructions de la Renaissance. Philibert Delorme lui-même, devenu surintendant des bâtiments du roi, ne sera guère embarrassé quand il devra refaire la voûte gothique de Vincennes et travailler pour son compte à l' « ancienne manière française ». Ce moderne, ce grand esprit, ce penseur si indépendant, reste le fils des maçons de chez nous.

LA RENAISSANCE EN PROVINCE Ainsi le décor change seulement en apparence. La substance est la même ; elle appartient toujours au vieux fonds de notre architecture. Très neuve et très traditionnelle, elle avait tout ce qu'il faut pour être populaire. La crise de la Renaissance a été si peu une rupture, qu'elle n'a en rien interrompu le merveilleux élan de la fin du quinzième siècle. Jamais la France n'a tant bâti. Elle se refait tout entière à neuf. Ce n'est ni la première ni la dernière fois, mais si la valeur des idées se mesure au succès et au bonheur des œuvres, la manière de ce temps-là demeure une des plus charmantes.

Jamais il n'y eut plus d'activité et de bien-être, plus d'ardeur à construire, plus de luxe, plus de fantaisie, plus de gentillesse dans le décor, plus de grands édifices publics, plus de beaux palais de justice, de plus charmants hôtels de ville ; tout témoigne encore du plaisir que le pays éprouva à l'ouvrage, de l'allégresse avec laquelle la France se mit à rebâtir sa maison. Dans chaque ville, presque tous les monuments de la Renaissance sont portés, au petit bonheur, au compte d'un artiste local, devenu un peu légendaire : Hughes Sambin à Dijon, à Toulouse Nicolas Bachelier. Il y en eut certainement bien d'autres, et cela donne un aperçu de la fécondité artistique de cette époque. Chacune de ces écoles locales a d'ailleurs ses pratiques et ses usages à elle, ses thèmes qui la font reconnaître (par exemple les *coursières* des escaliers de Clermont-Ferrand). On n'a pas assez étudié, dans ses origines et ses nuances, ce merveilleux foisonnement de nos Renaissances provinciales. La Renaissance normande (hôtel du Bourgthéroulde à Rouen) a un style bien différent de l'accent de Tours ou d'Angers (hôtel Pincé, etc.). Quand on se



HOTEL D'ASSÉZAT (Toulouse).

promène dans une ville où abondent les vieux logis du seizième siècle, à Bar-le-Duc ou à Dijon (hôtels de Vogüé, Fyot, maisons de la rue des Forges), à Orléans ou à Beauvais, dans Toulouse aux beaux hôtels (hôtels Bernuy, Bagis, Assézat, Molinier), à Narbonne (maison des Nourrices), quand on voit ces cartouches, ces cariatides, ces pilastres, ces termes, ces médaillons, ces oves, ces bucranes, ces rais de cœur, ces bas-reliefs représentant des combats ou des mythologies, on ne peut s'empêcher d'y prendre le plaisir qu'y prirent autrefois les magistrats et les parlementaires, les doctes et grands bourgeois qui ont joui de ces demeures ; c'était une race de latinistes, d'hommes qui savaient par cœur Cicéron et Virgile, mais qui avaient surtout le sentiment réfléchi de continuer, d'illustrer la France.

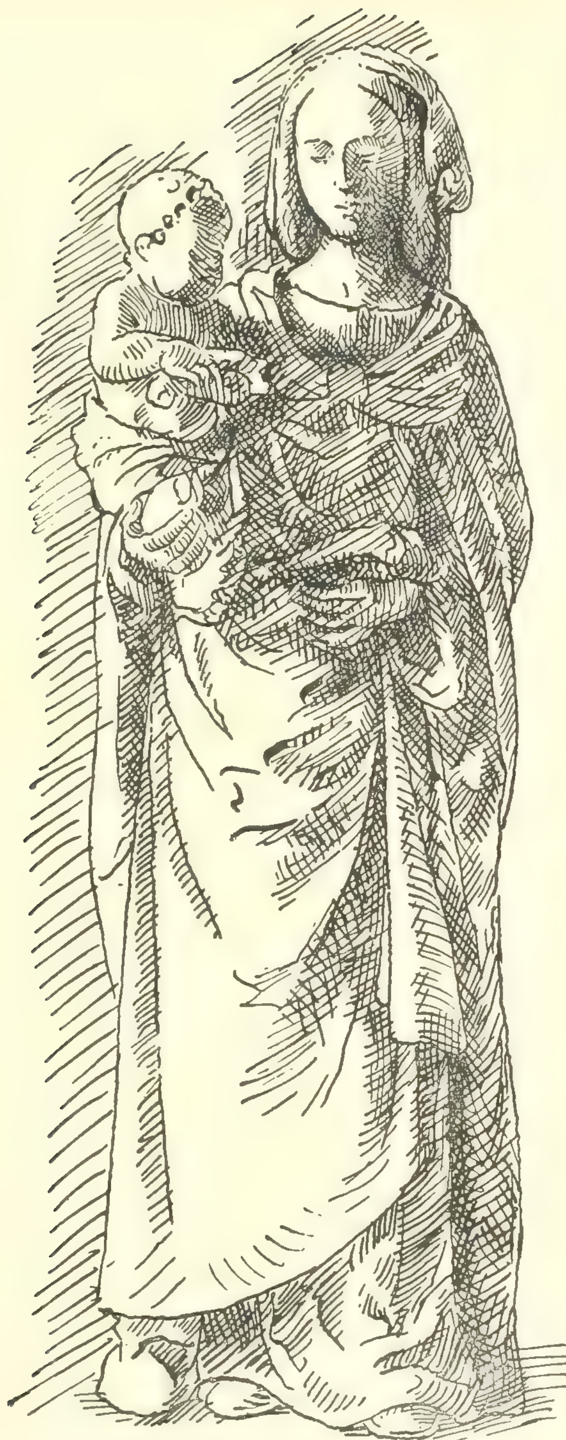
III

LA SCULPTURE. ÉCOLE DE LA LOIRE. MICHEL COLOMBE

Cette continuité se retrouve-t-elle aussi bien en sculpture, en peinture? Je le crois, mais les apparences sont plus complexes et les formules nouvelles ont plus de peine peut-être à se réduire aux anciennes. Les choses semblent moins sortir de notre fonds. L'apport de l'étranger a eu des effets plus dissolvants.

Quand on considère nos Vierges françaises de la fin du quinzième siècle, du début du seizième, la Vierge d'Olivet, par exemple, on ne peut manquer d'y observer l'approche d'un renouveau. Le naturalisme, sans s'affadir, y perd son âpreté, son caractère brutal. On y sent un apaisement, une dignité calme, une « détente ». La draperie est peut-être un peu gauche et embarrassée. Elle n'a plus le grand style monumental du treizième siècle, sans avoir la précieuse élégance florentine. Le modèle est un peu rustique, un peu court, étonné de sa majesté nouvelle. Mais le visage au front bombé, aux joues pleines et aux tempes placides, est charmant. Un sourire insensible éclaire la physionomie sans déranger les traits. C'est une de ces œuvres que produit un cœur mûr, un amour qui a traversé la sensualité et qui se résout en tendresse, comme peut être celui d'un père pour sa fille devenue mère à son tour, ou celui du mari vieillissant d'une jeune femme. Le moment vient où les statues dédaigneront d'être expressives pour se contenter d'être belles.

Un nom, un groupe d'œuvres résument cette première Renaissance ingénue et cette belle école française de la Loire : c'est le nom de Michel Colombe, et le



VIERGE D'OLIVET, marbre (Musée du Louvre).

groupe de monuments qui comprennent le Sépulcre de Solesmes, le tombeau des enfants de Charles VIII à Tours, le *Saint Michel* de Gaillon au Louvre et le tombeau de Nantes.

J'ai déjà dit un mot (v. chap. VII) de ce beau thème chrétien des Pitiés, des Sépulcres et de la Mise au tombeau, où le moyen âge finissant a satisfait sa soif de mortification. La Madeleine de Solesmes, assise à terre près du cercueil dans tout l'accablement de sa douleur paysanne, les coudes sur les genoux et pressant à deux mains son mouchoir sur sa bouche, les paupières gonflées d'où roulent deux grosses larmes, cette figure, dans l'humilité de sa détresse navrée, est une des créations les plus touchantes de notre génie. C'est l'immense chagrin sans gestes, le « rien ne m'est plus » du désespoir qui a tari même les sanglots. C'est ainsi que dans nos campagnes les promises ont pleuré leurs morts. L'artiste grec, plutôt que de montrer les larmes paternelles, voilait la tête d'Agamemnon. Le Français ne craint pas d'exprimer la tendresse humaine. Mais une pudeur exquise lui défend, dans le pathétique, tout mouvement et toute grimace. Cette douleur reste harmonieuse.

Les Vertus du tombeau de Nantes sont les sœurs de la Madeleine. C'est la première fois (1508) qu'apparaît dans notre art ce thème italien et un peu immodeste du panégyrique funéraire. Qui eût osé, au moyen âge, faire entendre d'un mort, qui demande nos prières, qu'il avait toutes les vertus? Michel Colombe avait près de quatre-vingts ans quand il reçut ce sujet du magnifique Jean Perréal. Mais il y a mis moins d'enflure que de discrétion et de noblesse. Ces quatre belles jeunes filles chargées d'ornements, d'attributs, ont la limpidité d'expression des moniales. Leurs emblèmes compliqués nous semblent moins éloquents que leurs attitudes sereines et leurs visages tranquilles. L'artiste leur a prêté douceur, patience, bonté, recueillement, surtout la paix, les graves beautés morales qui ornent l'existence des humbles : compagnes de sa vie, il les a faites avec son cœur. Ces vertus n'ont pas coutume d'être celles des princes et des grands de la terre, dont elles décorent le tombeau : le vieillard n'y songeait guère alors. Il s'y est dit lui-même. Heureux qui mérite de s'endormir et de voir, comme lui, en refaisant le songe de sa vie, se lever comme des filles pieuses ces visions consolantes, pour veiller son dernier sommeil !

Le tombeau des cardinaux d'Amboise, par Pierre des Aubeaulx, à la cathédrale de Rouen, présente encore les mêmes Vertus, les mêmes grâces virginales, le même tableau de saint Georges, imité de Gaillon, la même vigueur de portraits dans les figures de prélats, avec quelque chose de plus fleuri dans les broderies de son dais d'une Renaissance encore à demi flamboyante. Cet équilibre, cette vérité



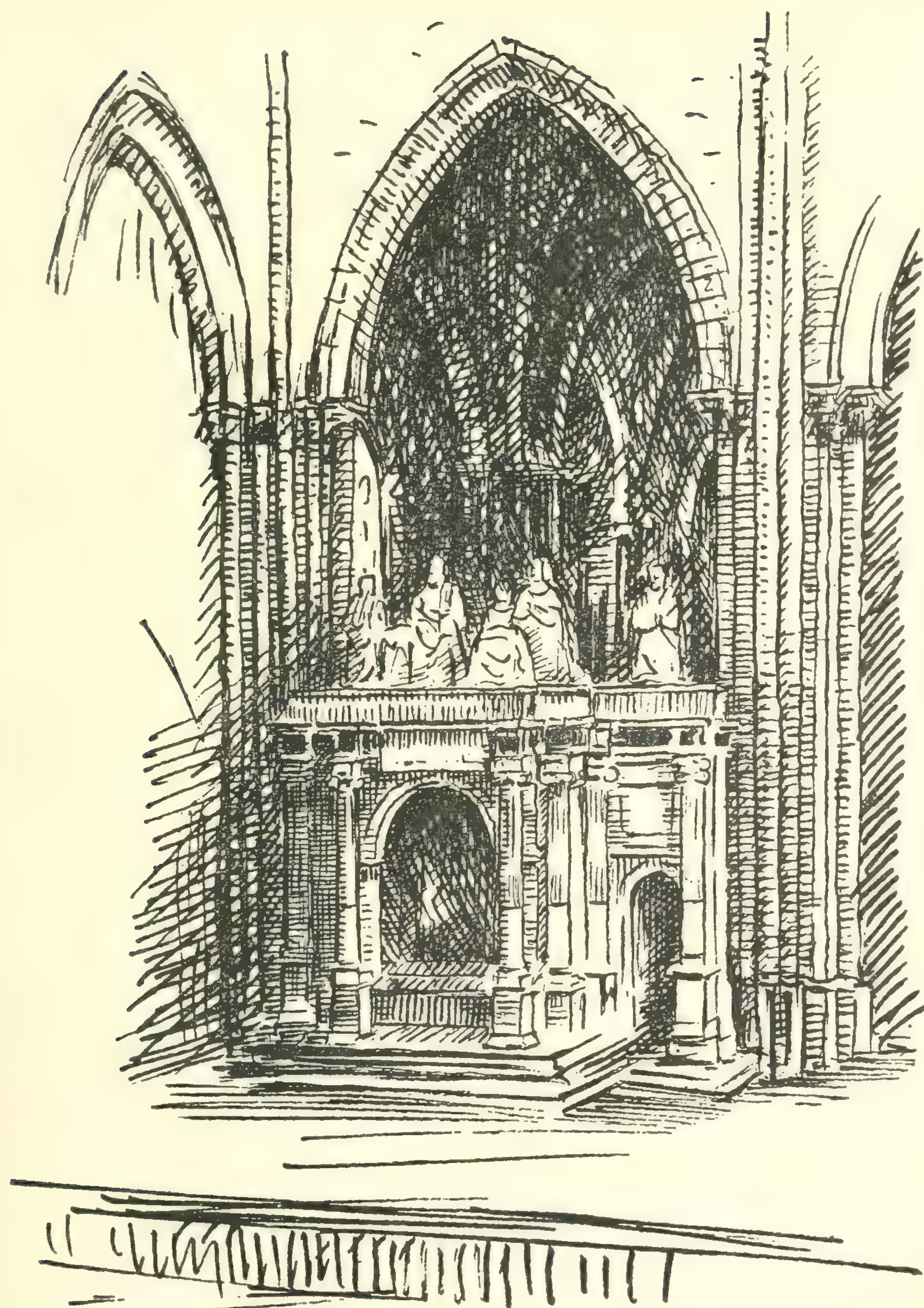
FRAGMENT D'UNE MISE AU TOMBEAU, terre cuite peinte ouvrage italien (Musée de Toulouse).

apaisée, attendrie, cet épanouissement pudique, sont encore empreints sur le tombeau des Poncher, par Guillaume Regnault, le gendre de Colombe, au Louvre; la figure de Roberte Legendre (morte en 1520) est une des œuvres les plus divines de cette heure indécise : on y voit flotter à la fois, sur le doux visage de la jeune morte, l'esprit du moyen âge et les souffles nouveaux.

Les fameux tombeaux de Brou (1516) sont une œuvre germano-flamande (de Jean de Roome et de Conrad Meyt), pleine de coquetterie et de manière, très italienne aussi dans ses figures nues d'angelots ou de génies funèbres, et qui n'approche pas des œuvres merveilleuses dont je viens de parler.

L'ITALIANISME EN SCULPTURE. LES TOMBEAUX DE SAINT-DENIS A cette date, si l'on confronte le talent de nos imagiers et celui de leurs concurrents de Modène ou de Florence, le mot de Renaissance est un mot vide de sens. Comparez au Louvre le tombeau de Comines (par Mazzoni), avec le tombeau des Poncher; comparez à Saint-Denis, au tombeau de Louis XII, les figures d'apôtres ou de Vertus et les gisants, qui sont des Juste, avec les portraits des orants, qui sont une œuvre française, on verra où sont les vrais maîtres. A l'égard du goût de la grandeur, les Juste ni les Mazzoni n'avaient rien à nous apprendre. Faites la même expérience à Troyes, à Saint-Mihiel, avec les œuvres de Léger Richier, avec celles de Julliot ou du maître de Sainte-Marthe, à Toulouse avec les baroques, énigmatiques figures de terre cuite du musée, jadis à Saint-Sernin, et provenant peut-être d'une *Mise au tombeau*, ces bizarres figures drapées de feuilles de terre glaise chiffonnées sur la masse comme de la pâte à galette, où les cheveux, les barbes, sont des cordelettes de terre collées au pouce autour du masque. *Vérisme* répugnant ! Le jour où l'Italie apparaît dans l'école, elle la gâte, la désorganise. Elle y apporte (trop souvent) le drame, l'emphase, la virtuosité, le mauvais goût. On se demande parfois si l'Italie n'a pas agi sur l'art français à la manière d'un poison.

Pourtant cette vue est trop sommaire. Souvent l'histoire de la sculpture nous a ramenés près des tombeaux. C'est en art, et surtout à l'époque où nous sommes, qu'on peut dire de l'histoire qu'elle est un cimetière. Retournons donc à Saint-Denis, dans ce *Campo-Santo*, ces Aliscamps de notre passé. Aucun âge, plus que la Renaissance, ne fut préoccupé de l'idée de la mort. En ce sens, elle tient profondément au siècle précédent. Dans l'aître Saint-Maclou, à Rouen, gambadent sur les piliers du cloître les émouvants débris d'une admirable danse macabre. Cette Renaissance si païenne, si éprise de vie et de joie, a respiré avec ivresse cette poésie du charnier. Le squelette de saignant porphyre qu'on voit au



TOMBEAU DE HENRI II, par Primatice et Germain Pilon, 1565-1570. (Saint-Denis).

Louvre, le spectre goguenard que le peuple appelait la « Mort des Innocents », est une œuvre du seizième siècle. Le moyen âge finissant avait inventé cette image du mort décomposé, cette larve où, le cercueil ouvert, on assiste au travail sinistre du tombeau. L'aîné de ces cadavres est le *transi* de Laon, qui date de Charles VI ; puis c'est, en Avignon, le cadavre du cardinal Lagrange (1402), celui de Jacques Germain à Dijon, du chanoine Yver à Notre-Dame. Longue fut la fortune de ce thème lugubre.

Lorsqu'un roi de France mourait, avant l'acte final qui le rangeait à Saint-Denis, commençait pour son ombre l'étrange étape des funérailles. C'était quelque chose d'intermédiaire entre la vraie vie et la mort. D'abord, le cadavre embaumé, le premier peintre levait un moule du visage, il coloriait ce masque, le coiffait, y attachait barbe, cheveux ; il prenait de même le moulage des mains, et en faisait deux paires, dont l'une tenait le sceptre et la main de justice, l'autre représentait les mains jointes. Nous avons le détail de tout dans les comptes de François Clouet, qui fit la chose pour Henri II. Ensuite, on habillait cette « forme », on lui mettait la couronne et le manteau du roi ; pendant quinze jours, dans des plats d'or, les officiers de bouche servaient un repas devant ce mannequin. Il semble qu'on s'obstinât à nier l'évidence : la vie se prolongeait dans la mort. Enfin venait le dernier jour. Au milieu des décorations, des emblèmes, des allégories, parmi toutes les apothéoses de la pompe funèbre, une machine était préparée : c'était un catafalque immense à deux étages. En bas, sous les draperies et les larmes d'argent, entre les figures des Vertus et les brûlants flambeaux de la chapelle ardente, on glissait le vrai cercueil et la dépouille mortelle. Puis le cortège arrivait du Louvre, avec son char ou sa litière transportant la « forme » royale, couronne en tête et visage découvert. On plaçait le « double » sur l'échafaud et Sa Majesté le mort présidait à ses funérailles.

C'est ce thème surprenant qu'immortalisent les grands tombeaux de Saint-Denis. Le catafalque, les deux étages, toute cette prodigieuse mise en scène funèbre, deviennent le monument lui-même ; on y suit les étapes de la mode classique. Le premier de tous, le tombeau de Louis XII (1531) offre une légère arcature de tabernacle à l'italienne ; celui de François Ier, par Delorme, a la forme sévère d'un petit temple antique ; celui de Henri II (1559), dont le dessin est de Primatice, a l'aspect d'un arc de triomphe. L'art ne s'est permis de modifier que deux choses : premièrement, il a réuni dans la mort l'homme et la femme, le roi et la reine, selon la tradition auguste des « plates tombes » du moyen âge. Secondement, les figures couchées sur la plate-forme du monument, d'en bas fussent restées inaperçues ; l'artiste les



LA MORT, par Léger Richier
(Tombeau de René de Châlons, † 1544, église Saint-Pierre à Bar-le-Duc).

ressuscite et les représente agenouillées. Pour accentuer le contraste, les gisants, dans les ombres funèbres, sont de marbre pâle, cadavérique ; les orants, à genoux sur leurs pavois. ont les ardents reflets et l'immortalité du bronze. Cette opposition magnifique apparaît au monument de François I[er].

On la retrouve imitée dans plus d'un monument : le tombeau du cardinal Duprat (1535) à la cathédrale de Sens, le tombeau des Guise à Joinville, par Primatice et Dominique Florentin (fragments au musée de Chaumont). La plus belle et la plus originale de ces imitations se voit au fameux tombeau de Rouen, le tombeau de Louis de Brézé (vers 1540), avec son cadavre sévère, ses Vertus héroïques, son cavalier qui plane. Jamais pays et jamais siècle n'a conçu un pareil poème de la mort.

Et comme ce poème est peu italien ! La forme est « Renaissance », mais la substance est de chez nous, toute chrétienne et française. Voyez les fameux mausolées des Médicis, dans le temple de San Lorenzo, par le plus grand des Florentins : des héros pensifs, impersonnels, figures abstraites de l'énergie ou de la méditation, mélancolies marmoréennes, telles qu'on représenterait dans les Champs Élysées les jeunes dieux Castor et Pollux ; ils rêvent impassibles, tandis qu'à leurs pieds se tourmentent de vagues allégories, *le Jour*, *la Nuit*, *le Travail*, *le Repos*, emblèmes tout idéaux et généralisés de la mort et de la vie. Religion, ressemblance, patrie, toute réalité se volatilise dans cette magnifique éloquence, jusqu'à l'idée même du sépulcre et à l'effroi du tombeau : il ne reste qu'une « élévation » sur le mépris de la vie, un discours de Marc-Aurèle sur l'immortalité.

Les tombeaux de nos rois, au contraire, sous leurs portiques, leurs arcs de triomphe, osent découvrir le caveau ; l'art s'y livre à un étonnant romantisme funèbre, à la sombre poésie du ver. Royaumes, majestés, grandeurs, règnes victorieux, gloires, néants superbes,vous voilà rendus à la terre. Voilà l'idole d'hier, « telle que la mort nous l'a faite ». Cette sculpture parle comme Bossuet. C'est elle qui imagina de dresser sur le sépulcre de René de Châlons, dans l'église solitaire de Bar, le squelette amoureux, romanesque, fringant dans ses loques de charogne, le don Juan de la pourriture, élevant au bout de son bras son défi à la tombe, la flamme immortelle de son cœur. C'est elle qui inventa de sculpter dans les églises ces cadavres sans nom, terriblement impersonnels, — le mien? le tien? on ne sait pas — images d'une détresse, d'une misère infinies, comme celle qui se voit à Saint-Samson de Clermont-sur-Oise, et qui mord le passant d'une mortelle angoisse, que ne donne même pas le cadavre lamentable, aux seins flétris et desséchés, où Germain Pilon cisela ce qui fut Valentine Balbiani.





NYMPHES DE LA FONTAINE DES INNOCENTS (1547-1549),
bas-reliefs marbre, par Jean Goujon (Paris).

JEAN GOUJON ET GERMAIN PILON Ainsi la plus funèbre idée du moyen âge persiste en pleine Renaissance. Jean Goujon pourtant était né, et ce magicien incomparable nous créait une nouvelle sculpture, un art dont il n'y avait pas de modèles chez nous et moins peut-être encore ailleurs. Le premier, il introduit en France un art profane, entièrement dégagé de toute pensée religieuse (hormis quelques commandes, comme l'autel d'Écouen ou le jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois), et traita la forme pour elle-même, en dehors de toute signification et simplement pour la beauté. On pense qu'il était né à Rouen. Il ne vit jamais l'Italie. Mais il est probable que les stucs charmants de Primatice, les pâles, languissantes Grâces de la chambre de Mme d'Étampes, ces filles du Corrège affinées de morbidesse, de préciosité florentines, il est probable que la longue nymphe de l'orfèvre Cellini, la nymphe de Fontainebleau, qui est au Louvre, ne furent pas étrangères au tour de son génie.

Sa Diane d'Anet (au Louvre), d'un galbe froid, mais si élégant et si pur, d'attitude si monumentale dans sa pose légèrement raidie par le souvenir du bas-relief, est une œuvre de portée immense ; c'est la première fois que la nudité totale, traitée comme objet de l'art et comme un absolu, apparaît dans l'école française, jusqu'alors fort drapée ou bourgeoisement vêtue. Longue, divinement nue, parée seulement d'un anneau, d'un léger ornement au bras et de la couronne diaphane de sa savante coiffure, la chasseresse dans sa course s'est posée un moment sur un banc de gazon, au bord d'une source ; un genou replié sous elle, l'autre mollement étendu et qui enjambe avec tant de grâce son nerveux et fin lévrier, elle embrasse le col d'un cerf, caressant de son buste et de ses seins étroits la robe du rapide et frémissant animal. Groupe merveilleux, mobile instant ! Charmante architecture de jeunes corps sauvages ! Bientôt tout va se disperser : la déesse, si fine dans son inflexion d'arc, comme le croissant des nuits reposant sur un nuage, va reprendre sa course au firmament des rêves. L'Hellade elle-même est venue s'arrêter sur la mousse, parmi les eaux courantes, les bois et les fontaines d'Anet. Qui la surprendra de nouveau, avant qu'elle reparaisse, victorieuse et toujours légère, dans la Diane de Houdon ?

Ce qui est surprenant, c'est l'assimilation rapide, immédiate, de la beauté antique (voir les admirables *koraï*, les Cariatides du Louvre) entrevue à travers des œuvres italiennes, par un homme qui eut en lui l'âme de Chénier et en qui sembla revivre, tel qu'autrefois aux chasses gallo-romaines de Saint-Landry, le génie de l'Attique. Est-ce au *stiacciato* italien que l'artiste a pris ces figures presque sans relief qui animent si divinement la pierre qu'elles soulèvent à peine, comme appa-



VIERGE DE PITIÉ, terre cuite peinte, par Germain Pilon,
(Modèle de la *Pietà* de la Chapelle des Valois, vers 1570, Musée du Louvre).

rues à demi à travers un voile de vapeurs? J'imaginerais plutôt un inconscient héritage de notre plus vieille statuaire, un instinct tout pareil à celui des vieux maîtres de Chartres, et qui leur conseillait d'incorporer la statue à l'architecture. Jean Goujon, qui a l'air de rompre avec toutes nos traditions, est un exemple merveilleux de leur perpétuité. Nul plus que lui ne sent la race. De quelles brumes matinales, de quelle buée flottante aux peupliers de Gisors, cet adorable ciseleur a-t-il fait, sous le crêpe de leurs fluides tuniques, ses ondoyantes nymphes de la fontaine des Innocents, flexibles comme les herbes de nos eaux indécises, où le marbre coule, dit Michelet, glisse comme la liquide fraîcheur que ces filles, plus fraîches encore, épanchent de leurs urnes?

Pierre Bontemps, le sculpteur du tombeau de François I[er], et Germain Pilon, qui a fait celui de Henri II, rentrent plus évidemment encore que ce maître un peu exceptionnel dans la tradition nationale. Les « Grâces » de Germain Pilon (monument du cœur d'Henri III) avec leurs délicats minois, leurs frimousses de jolies grisettes parisiennes, leurs draperies un peu arbitrairement chiffonnées, qui découvrent des gorges, des pieds et des genoux charmants, sont un des plus parfaits chefs-d'œuvre de la France. Nulle part au monde un monument composé de si aimables tiges, où ce faisceau, cette gerbe de vierges, soit elle-même le monument. Falconet et Carpeaux se souviendront de ce modèle. Mais c'est surtout dans l'éloquence positive, dans le réalisme et le drame, que le tempérament de Pilon est à l'aise. L'artiste avait connu l'antique : la reine, au tombeau d'Henri II, fait en mourant le geste pudique de la Vénus de Médicis. Ces imitations n'altèrent pas la probité. La figure de Birague, au Louvre, avec le faste nombreux de son manteau d'apparat, sa puissance oratoire de répétition, demeure criante de vérité. Pilon a su mieux que personne faire entrer le portrait dans le rythme et la pompe de l'oraison funèbre. Son art sent déjà le classique. Mais l'esprit intérieur est encore celui de la minutieuse exactitude gothique. Sa Vierge de Pitié (au Louvre) est la plus désolée, la plus navrante de toutes. Ses bustes, les premiers de l'école française, ont transmis cet esprit à toute leur descendance, à la puissante famille des Coysevox et des Houdon.

Je place à la suite des sculpteurs, faute de savoir où, le génial potier, l'autodidacte, le savant saintongeois, Bernard Palissy. Déjà la France raffolait des belles vaisselles d'Italie, des plats, des aiguières en terre cuite d'Urbin, de Faënza (d'où leur nom de *faïences*), qu'elle s'était mise à imiter dans ses ouvrages rarissimes de Saint-Porchaire et d'Oiron. On y donnait à ces ouvrages des formes curieuses, empruntées aux pièces d'argenterie. Palissy, lui, ne vit, n'étudia que la nature. Cet

ouvrier de terre, en se penchant sur l'argile, au bord des eaux, sur les berges coulantes, marécageuses, y discerna un nouveau monde : l'herbe aquatique, visqueuse, gluante, et dans ce milieu le peuple étrange, monstrueux de la nature inférieure, l'insecte, le crustacé, le coquillage, le poisson. Ainsi, dans le creux d'une mare, il vit la nature à l'ouvrage, surprit, comme aux premiers jours, les secrets de la création : ce huguenot, enflammé de l'esprit de la Genèse, reconnaissait dans les eaux fangeuses le mystère des origines, les principes, les germes de l'éternelle métamorphose. Ce monde prodigieux, lézards, anguilles, crabes, grenouilles, écrevisses, il le modelait avec furie dans la glaise natale, le jetait grouillant sur les bords de ses plats darwiniens. Puis, colorant le tout avec une chimie à lui, se créant une palette de flammes, il emprisonnait toute cette vie sous un lucide émail, où elle semble glisser, encore miroiter, chatoyer dans un bain de fécond fluide. C'est cet air de pêche miraculeuse, cette vivante joaillerie animale qui, aux vitrines de la galerie d'Apollon, nous étonne encore dans les surprenants microcosmes des « rustiques figulines ». Il étonnerait bien davantage si nous avions les grottes, les cavernes enchantées des Tuileries, de Meudon, où l'artiste avait mis tout son cœur et son art, construit de grands rochers, de merveilleux récifs, pleins de la vie océanique de l'algue, du madrépore. Tel fut ce bizarre et profond génie, en qui s'incarne la foi naturaliste de la Renaissance, et qui fait penser quelquefois à un frère paysan de Léonard de Vinci.

LA PEINTURE. LES CLOUET. VITRAIL, TAPISSERIES, ÉMAUX La peinture, auprès de ces chefs-d'œuvre, ne mérite qu'un mot. En dépit des efforts d'acclimatation et de la volonté du roi, la grande fresque à l'italienne devait rester chez nous longtemps encore une étrangère.

Si l'on juge l'arbre à ses fruits, l'école de Fontainebleau n'est qu'un nom. Rosso et Primatice furent de beaux génies, mais leurs œuvres transplantées ne jetèrent pas chez nous de racines. Elles hâtèrent seulement la dissolution des idées, contribuèrent à répandre dans les mœurs d'une cour fort peu austère le goût d'un art épicurien et aristocratique. Le fameux Jean Cousin, le « Michel-Ange français », n'est guère plus qu'un mythe, et mythe fort suspect. Caron, Dubois, Martin Fréminet, sont des maniéristes glaciaux, de talent nul, insignifiants.

Mais le vrai goût de cette société était celui du portrait. Ses peintres favoris furent ces Flamands francisés de Clouet, Jean, dit Janet, et François, fils de Janet (prénom qu'il porte aussi comme un nom de famille), ce furent Corneille de Lyon, Jean Decourt et leur suite, jusqu'à Quesnel et aux Dumonstier. Aucun temps ne

fit une si grande consommation de portraits. On en formait des cabinets ; Catherine de Médicis en possédait plus de trois cents. Trait caractéristique du siècle, de la naissante curiosité de l'homme ! Les petites peintures nacrées, à ton de perle, de François Clouet, n'y suffisaient pas, moins encore ses portraits de grand format, dont il n'est venu jusqu'à nous qu'un nombre infime d'authentiques (le botaniste Pierre Quthe, au Louvre, 1652, aussi solide qu'un Moroni ou qu'un Antoine More) ; il fallait encore les *crayons*. Ces crayons (noir, sanguine, quelques touches de blanc) ne sont d'ailleurs que des études, des notes que l'artiste prenait d'après nature ; elles formaient son fonds d'atelier ; plusieurs portent les traces de reprises, pour les remettre à la mode ou corriger la ressemblance, quand le modèle avait changé. Mais ces notes, presque sans art, plaisent par le naturel et la sincérité. Aucune recherche de mise en scène ou d'attitude, aucune curiosité d'effet ; la tête, uniformément posée de face ou de trois quarts, se modèle en pleine clarté sans le secours des ombres. Le dessin est juste, précis, sans grand intérêt par lui-même ; pas d'autre sujet ici que la définition des traits, la vérité de l'observation, le déchiffrage des caractères et des tempéraments dans les formes des visages. Dans les peintures, les fonds verts font jouer délicatement les carnations roses : c'est tout ce que l'artiste accorde au pittoresque. Rien de plus français que ces analyses un peu sèches, que cette suite de planches d'anatomie morale. Nous en avons beaucoup perdu et il en reste par centaines (au Louvre, à Chantilly, au Cabinet des Estampes). Par elles, le personnel de la cour des Valois nous reste beaucoup mieux connu que celui même du grand siècle. C'est à ces feuilles de papier que le monde du seizième siècle doit d'être demeuré si vivant.

Mais on fait tort à notre art en le réduisant à ces œuvres légères, où survivent les pratiques du miniaturiste. Comme toujours, si l'on veut savoir ce qu'était notre peinture, c'est la tapisserie et surtout le vitrail qu'il faudra consulter.

La tapisserie était toujours le décor préféré, la peinture mobile des palais et des appartements, comme le vitrail est celle des églises. L'Italienne Catherine, en son hôtel de Soissons, en possédait cent vingt-neuf pièces, les Guise soixante-dix-sept dans leur maison de Joinville. La tapisserie française, moins riche que celle des Flandres, a pourtant produit en ce siècle l'illustre tenture d'*Artémise*. Fables, histoires antiques, allégories, triomphes, encadrés dans d'épaisses bordures de fruits à l'italienne, sujets de chasses et de fêtes, ballets, scènes rustiques, harmonies denses, soutenues, à base de bleu sombre et de vert, c'est bien là que s'est dépensée, pendant la Renaissance, la verve créatrice des peintres. Que n'avons-nous pas perdu par la ruine pitoyable de ces étoffes méprisées ? Quel pédant plus

insupportable que van Orley ? Il a fallu l'exposition des *Chasses de Maximilien* pour voir l'assommant romaniste se changer en admirable décorateur et en somptueux tapissier. Qui sait combien de surprises pareilles nous vaudrait une histoire de la tapisserie française ?

Heureusement, il nous reste le vitrail. Le vitrail du seizième siècle est, aux yeux des puristes, un art de décadence, car il ressemble à un tableau. Du moins, il n'y a pas de tableaux plus magnifiques ; toute fresque pâlit auprès de ces merveilles. Quand nous avons les vitraux de Troyes, de Rouen (Saint-Vincent, Saint-Patrice, Saint-Maclou, etc.), de Vincennes, d'Auch, de Beauvais, de Metz, des Andelys, ces immenses surfaces peintes, où s'exalte une ivresse de couleurs, et qui font de la France comme un prodigieux écrin de verrières, c'est un scandale de parler de notre impuissance pittoresque.

Vasari en juge autrement, lorsqu'il loue les vitraux que fit notre dominicain Guillaume de Marcillat dans la cathédrale d'Arezzo : peintures « tombées du ciel, dit-il, pour la consolation des hommes ». Comment retrancher de la peinture l'étonnant chapitre de Limoges, l'indestructible émail des Léonard Limosin et des Jean Pénicaud ? Comment croire qu'il nous manque un répertoire du vitrail, et que l'on fasse encore chez nous l'Histoire de l'Art sans dire un mot des chefs-d'œuvre des Valentin Bousch, des Pinaigrier, des Enguerrand Le Prince et des Romain Buron ?

IV

LE MOYEN AGE ET LA RENAISSANCE A la mort de Henri II, à l'heure où disparaît Jean Goujon (1565), la transformation est accomplie : la Renaissance a fait son œuvre, l'art classique se trouve constitué. Avec le Louvre de Lescot et les Tuileries de Delorme, il avait donné les premiers et peut-être les plus parfaits de ses chefs-d'œuvre.

On a longuement discuté, et l'on discutera toujours, l'œuvre de la Renaissance. Question grave, pathétique ! Après ce qu'on a vu de l'art du moyen âge, l'idée d'appeler François Ier le « Père des Arts », comme il était de règle au temps de Voltaire, fait sourire. On peut même se demander, au moins pour un moment, et au risque de quelque injustice, s'il ne leur a pas fait plus de mal que de bien. Avoir inoculé aux imaginations françaises un paganisme artificiel, avec son cortège de rhétorique et d'insincérité, et avec un penchant nouveau pour la beauté sensuelle, était-ce là un si grand service et un si grand progrès ?

L'art gothique avait une beauté incomparable de sentiment ; il s'était créé, dans l'ordre d'idées qui lui est propre, une forme d'expression parfaite. Cette fleur naïve de nos champs, cette candeur de la vieille France, l'esprit classique, on n'en peut douter, l'a desséchée, flétrie. Si l'on considère les ravages causés dans cette charmante école de Troyes par l'engouement pour l'insipide Dominique Florentin ; lorsqu'on voit, au pourtour du chœur de Chartres, l'art délicieux de Pierre Soulas faire place brusquement, vers 1540, au maniérisme glacial et pompeux de François Marchand ; qu'on voit au sépulcre de Saint-Mihiel le beau génie de Léger Richier donner dans le ronflant et dans le théâtral, on pleure les beautés touchantes d'autrefois. On mesure le désastre moral, le vide créé dans les âmes par l'infatuation à la mode ; on maudit cette viande creuse du « grand art », qui remplace si mal l'art tout court de nos pères, toutes ces ambitions qui sont le prête-nom de la boufissure et du néant. On est disposé à parler de la faillite de la Renaissance.

Mais la question n'est pas si simple. L'évolution était fatale. Le moyen âge tombait tous les jours de lui-même. L'organisation sociale, la cour, l'avènement de la bourgeoisie, l'humanisme, la Réforme, l'attaquaient de toutes parts. L'art ne pouvait être isolé artificiellement au milieu de cette transformation profonde. Le mouvement qui s'achève était commencé depuis longtemps. Le roi, ni les guerres d'Italie, n'en sont pas responsables. Le monde le voulait ainsi. Le moyen âge s'est éteint sans résistance, sans agonie. Lui-même, il souhaita de mourir. Mourir, est-ce donc un si grand mal ? La vie est faite de morts, de résurrections.

En le regardant s'éloigner, bénissons-le ! Jamais la France ne retrouvera tant de grandeur. Ni rois, ni empereurs n'auront plus le pouvoir des vieux moines et des évêques, bâtisseurs d'abbayes et fondateurs de cathédrales. Ils ne disposeront plus de ce magnifique unisson qu'était la chrétienté. La chrétienté même se divise. La bise de Calvin souffle son aigre critique. L'Église s'attriste, retranche son antique parure, arrache le feuillage, la folle vigne de légendes qui avait envahi les portes du sanctuaire. C'en est fait désormais de l'art grandiose du passé ; c'en est fait de l'art familier de la fin du moyen âge, des bons vieux saints de bois, de l'œuvre du huchier, des imagiers pleins de bonhomie qui sculptaient dans le cœur du chêne ou du noyer les stalles et les miséricordes bavardes, où rit le fabliau, où jaillit le proverbe, où l'on croit entendre l'esprit, l'humour et les saillies du compagnon et de l'apprenti attelés à l'ouvrage, et la plaisante sagesse des bonnes gens de France.

Le divorce est accompli pour toujours entre l'art populaire et celui des classes distinguées. Le grand art sera l'art des riches. L'esprit d'examen répand partout



TÊTE DE CHRIST, pierre peinte, XVIe siècle (Musée de Beauvais).

sa froide raison. L'Église brise de ses mains l'étincelante imagerie de ses verrières et dissipe le mystère de leurs ombres veloutées, afin que les fidèles puissent lire leurs prières dans leurs livres. Au plomb enchanté du vitrail, elle substitue le plomb de la lettre. Bientôt la vive couleur, les longues histoires édifiantes, les tendres saints gothiques, Geneviève de Brabant, le touchant Paradis de la Légende Dorée, bientôt tout l'ancien merveilleux qu'avaient aimé les simples et qui a fait Jeanne d'Arc, n'aura plus d'autre refuge que la hotte du colporteur offrant de chaumière en chaumière, dans le fond des campagnes, l'image d'Épinal.

Tel est l'immense déchet que nous coûte la Renaissance : l'art perd le contact avec le peuple. Il a fait ses humanités. Il n'est plus fait que pour une élite, ou pour ce qui s'appelle ainsi, la cour, une poignée d'aristocrates et de mondains ou de bourgeois, singes des grands. Il s'expose aux travers des coteries et des mandarinats. Il faudra bien du temps avant que ces mythologies, ce langage savant du Parnasse, cessent d'être pour le peuple autre chose que de l'hébreu. Sans doute, les artistes apprendront assez vite ce nouveau formulaire. Y gagneront-ils toujours ? Ce qui se faisait avec le cœur se fera davantage par raison. A l'ancienne beauté de tendresse, se substitue cette froide mathématique du beau, qui vient de Florence et de Rome. Les très grands seuls, grands par l'esprit ou par le cœur, seront capables d'animer cette poétique abstraite. L'écueil du moyen âge, surtout à son déclin, était parfois la platitude et la vulgarité ; l'écueil de l'art moderne sera le vide correct et la médiocrité banale : il n'y aura plus d'intéressant que les œuvres du génie.

Mais quoi ! A toutes les époques, en est-il autrement ? Quand on a fait la part des nouvelles idées, d'un vocabulaire pittoresque dont l'intelligence est surtout une affaire d'éducation ; quand on se dit que cette culture a été *voulue* par la France, qu'elle a donc été en un sens, populaire ; que les artistes, fort roturiers, l'ont adorée comme le public, qu'ils l'ont apprise sans aucune peine, et qu'ils ont contribué rapidement à la propager, on aura des chances d'être plus juste. Il y a eu dans tous les temps de méchants ouvriers. Il serait absurde de reprocher les siens à la Renaissance, et de s'en prendre aux idées là où manque le talent. A Troyes, où l'italianisme a gâté une école charmante, le même italianisme produira Girardon.

Peut-être, tout compte fait, et au prix sans doute de quelque trouble, sera-t-on près de la vérité en disant que l'œuvre de la Renaissance a été d'introduire et de systématiser en France la culture de la *forme* et la notion de l'*art*, et surtout d'y créer, à côté de l'art religieux, un art profane, social, qui prendra peu à peu le pas

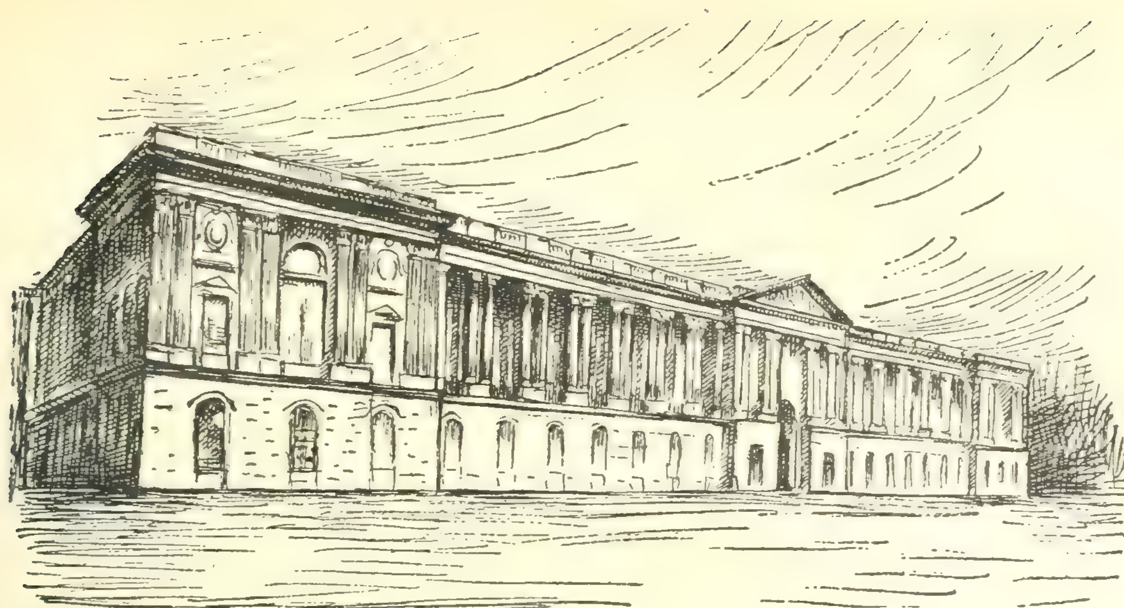
sur le premier. Il vaudrait la peine de montrer ce qui subsistera au dix-septième siècle des traditions du moyen âge, plus ou moins transformées, dans l'architecture, par exemple, les voûtes et les façades d'églises : la suite de ce livre en dira quelque chose.

Certains thèmes, comme celui des *Mises au tombeau*, demeurent populaires bien avant dans le dix-huitième siècle. Mais enfin il est clair que l'art le plus vivant, celui qui donnera le ton, sera de plus en plus l'art bourgeois, humaniste ou aristocratique, avec toutes ses branches et son décor nouveau, peinture, sculpture, mobilier : beaux pavillons rouges à combles d'ardoise bleue, sur des fonds de verdure, armoires cossues, coffres, bahuts, buffets massifs, horloges à gaîne, larges fauteuils, vastes lits carrés à baldaquins et à colonnes, tout cet art de l'intimité qui commence à cette date, et s'achemine, d'un pas encore empesé, solennel, vers la grâce achevée de la Régence et du Louis XV.

On peut regretter le grand art religieux d'autrefois. Mais pourquoi prendre les choses plus au tragique qu'a fait la France? L'art ne meurt point, il se laïcise, voilà tout. Il trouvera dans cette voie trois siècles de chefs-d'œuvre, un fonds qui succède au premier, ou s'y ajoute, et sur lequel il vit encore. L'art change, et la France continue.

En tout cas, la crise se passa avec une facilité extrême. Il faudra cent ans à la Flandre pour digérer l'esprit classique et franchir l'intervalle de Memlinc à Rubens. En France, la transition est faite tout de suite. Deux générations suffirent pour opérer, presque sans efforts, cette transformation étonnante. On dirait qu'elles mêlent sans peine leurs deux antiquités, la double tradition gothique, puis romaine, qu'elles portent dans le sang. Elles sauvent du passé le meilleur, l'ordre, la grâce, la logique, le goût de la nature et de la vérité. La France s'est donné le luxe de se recommencer tout entière, à un moment de son histoire : parce qu'il lui a plu ainsi et que tel fut son bon plaisir. Elle parle avec autant d'aisance son éloquence classique que son vieux *roman* du moyen âge.

C'est que les deux langages sont toujours du français.



CHAPITRE IX

L'ART CLASSIQUE

I. Crise des premières années du dix-septième siècle. — Flamands et Italiens en France. Religion de Rome. Les jésuites. — II. Architecture religieuse : dômes et façades baroques. Architecture civile. Le Paris d'Henri IV. Le Marais. Les châteaux : Louis Le Vau et François Mansard. — III. La sculpture. Les statues de rois. Monuments funéraires. La peinture. Simon Vouet, Nicolas Poussin. — IV. Fondation de l'Académie. Charles Le Brun. Le Paris de Louis XIV. La colonnade du Louvre. Arcs de triomphe. Perrault et Hardouin Mansart. La France de Versailles.

I



LA période que j'aborde est une des plus ingrates, des plus confuses de notre histoire. Entre l'éclat de la Renaissance et la triomphante splendeur de la jeunesse de Louis XIV, tout a l'air de se passer dans l'ombre. Ce fut, politiquement, un temps de troubles et de désordres : aux vingt-cinq ans de guerres religieuses, qui sèment de ruines la fin du seizième siècle, à l'anarchie de la Ligue succèdent l'anarchie de la Régence, l'invasion suédoise, espagnole, le tragique duel de la guerre de

Trente ans, le massacre de la France du Nord, en attendant la Fronde, la bataille dans les faubourgs de Paris et le canon de la Bastille. Il n'y a pas dans notre histoire de moment plus critique que cet intervalle de quatre-vingts ans qui s'étend de la fin du règne de Charles IX à la fin du gouvernement d'Anne d'Autriche. Il semble que tout se disloque, que le chaos triomphe, que toute l'œuvre des siècles soit remise en question. Cependant, cette phase de fièvre fut un temps de reconstruction. C'est à travers les doutes de cet âge difficile que se constitue la conscience classique de la nation ; c'est de là que sort le Grand Siècle, la France sublime de Versailles. Le tableau de cette crise, que termine la conclusion la plus majestueuse, va faire l'objet de ce chapitre.

LES ÉTRANGERS EN FRANCE. LES FLAMANDS Ce qui accroît la difficulté, c'est le parti pris des écrivains : la lutte continue dans l'histoire. Les faits, il faut l'avouer, sont complexes, troublants. Jamais la France ne fut à ce point inondée d'étrangers. Comme dans toutes les périodes de troubles, ils accourent chez nous par bandes. Il en arrive du Nord, il en vient du Midi. La France est toujours le carrefour, le pont entre l'Europe du Nord (Pays-Bas, Angleterre) et l'Espagne, l'Italie. Force Flamands partout : à l'aller, au retour, combien de ces voyageurs s'arrêtent dans nos villes pour y chercher fortune ! A Lyon se fixe cette curieuse famille des Stella, où tout, même les filles, manie le burin, le pinceau. A Aix, un certain Finsonius couvre de peintures les églises de la ville. Beaucoup de nomades qui, sans s'attacher nulle part, vont de province en province et font leur tour de France, selon l'occasion ou les commandes, tel ce Quentin Warin, qui a laissé un si mauvais tableau aux Andelys, et à qui échut ce grand rôle d'être un peu le maître de Poussin.

C'est à Paris, bien entendu, qu'ils se pressent en foule : depuis François Pourbus, le peintre d'Henri IV, jusqu'à Rubens, qui peint la galerie de Médicis (1623-1625), jusqu'à Jordaens, van Uden, van Thulden (chambre de la reine au Luxembourg), à Bertholet Flémalle (coupole des Carmes), jusqu'à Philippe de Champagne, qui fut le peintre en titre de Richelieu à Rueil et au Palais-Cardinal, avant de l'être du jansénisme et de la maison de Port-Royal, jusqu'à van der Meulen, qui fut l'historiographe des campagnes de Louis XIV, sans compter les van Mol, les Juste d'Egmont, les van der Hoeck, les Lallemand, les Wleughels, les Nicasius, les Plattenberg (Platte-Montagne), les Fouquières, les van Boeck (van Boucle) et les Ferdinand Elle, — combien sont-ils de ces Flamands ou de ces Bruxellois qui, comme au temps de Charles VI et des ducs de Bourgogne, viennent se mêler alors à l'école

française? Tout le quartier de la rue Taranne et de la rue du Four, au faubourg Saint-Germain, — le futur quartier de Chardin, — est plein de cette colonie flamande; elle tient boutique de ses petits ouvrages à la foire ouverte là, en permanence, à ce carrefour, et c'est là qu'à la fin du siècle débarquera Antoine Watteau.

L'école française n'existait plus. Les guerres de religion, chose terrible! l'avaient si fort saignée, détruite, qu'en 1648, lorsque se fonde l'Académie de peinture et de sculpture, on ne put trouver chez nous de quoi en former les cadres. Il nous fut impossible de faire la mise à nous tout seuls; force fut d'incorporer une moitié d'étrangers.

Même spectacle, assez attristant, en sculpture : les van Obstal et les Buyster, les frères Marsy, les Desjardins (Martin van den Bogaert), voilà l'équipe qui collabore aux gloires du Grand Siècle et aux merveilles de Versailles. Tel était l'état d'anémie et de misère physiologique, où nous avait réduits la rage des guerres civiles.

L'ITALIANISME. JEAN DE BOLOGNE. LA ROME DE BERNIN Du reste, Flamands ou non, tous ces gens-là étaient profondément Italiens. Ce n'est pas le génie du Nord qu'on admirait en eux, mais des humanistes, des cervelles toutes pénétrées de romanisme.

Le plus fameux sculpteur d'Italie après Michel-Ange, celui qui, avant le Bernin, exerça sur son art la plus vaste influence, c'était un « Flamand », Jean de Bologne, et il était natif de Douai. C'est lui qui inventa deux ou trois des motifs qui renouvelèrent la sculpture : sur le souffle de Borée, il lança, comme un cerf-volant, en équilibre sur un orteil, l'aérien, plafonnant *Mercure*, dont la course élégante se répète jusqu'à la *Diane* divine de Houdon; il composa le groupe illustre de l'*Enlèvement des Sabines* qui, de la Loggia des Lanzi, répercuta en mille échos, jusqu'à Puget, à Girardon, le contraste puissant d'une violence virile et d'un corps féminin, suppliante et charmante proie.

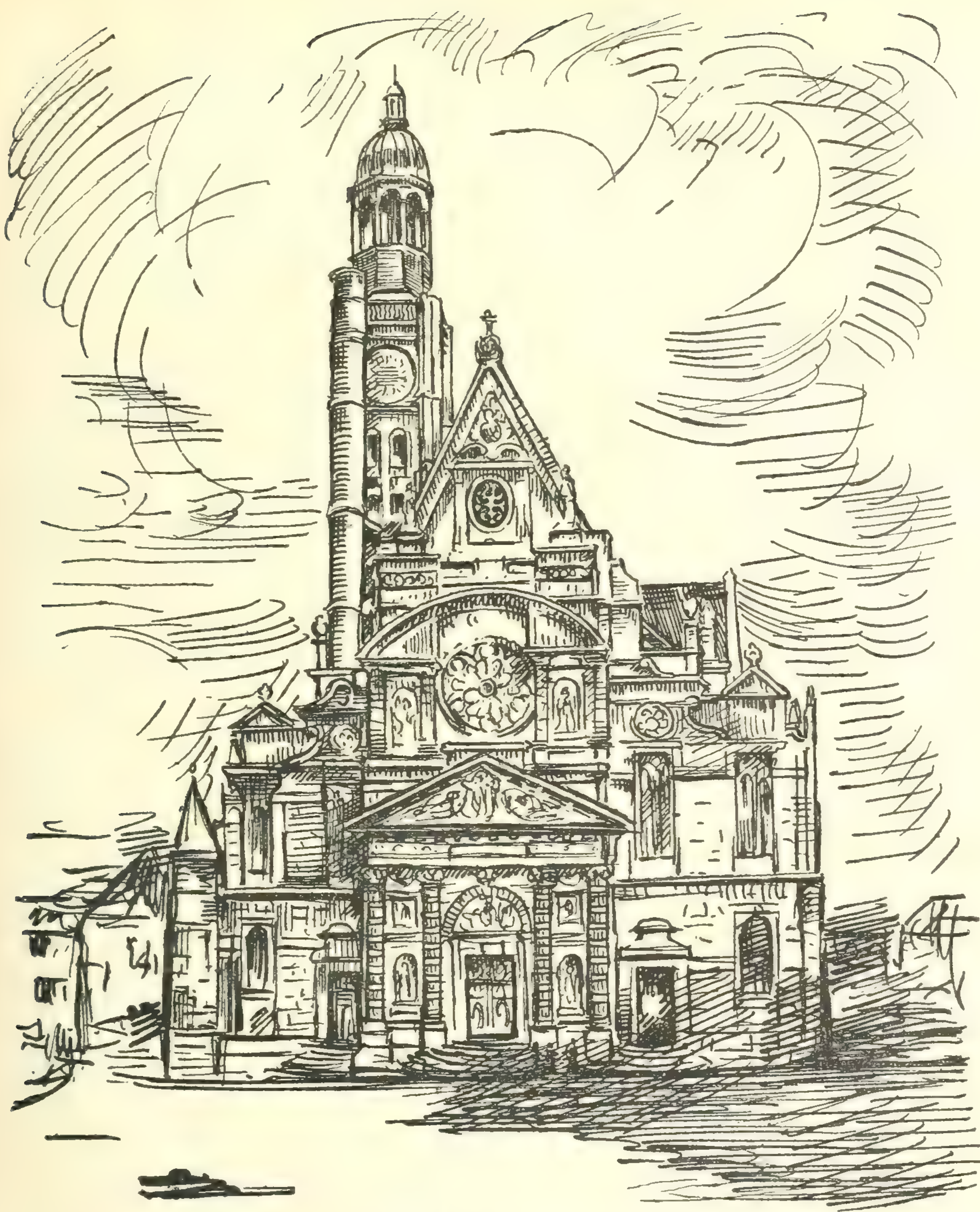
Le créateur de ces beaux thèmes jette dans la sculpture le mouvement. Il y déchaîne le coup de vent qui devait l'agiter pendant plus de cent ans. C'est à lui que l'on s'adressa, lorsqu'il s'agit d'élever à la pointe de la Cité le fameux « cheval de bronze » qui portait Henri IV : le bon roi dut chevaucher un genet d'Italie. Louis XIII, pour sa statue de la Place Royale, ne put davantage en trouver un d'origine française; il dut demander sa monture à Daniel de Volterre. Nous n'avions plus de fondeurs en état de couler de si grands morceaux. C'est seulement le Louis XIV de la place Vendôme qui pourra, à la fin du siècle, monter un cheval de ses haras.

Inutile d'insister sur l'invasion italienne au temps de Marie de Médicis, de Concini et de Mazarin. Inutile de rappeler l'étonnante fortune de ces aventuriers de l'art, de la politique ou de la poésie, celle d'un cavalier Marin, d'un Ruggieri, d'un Torelli ou du *signor* Francine, ou de Jean-Baptiste Lully. Depuis les farces de Tabarin jusqu'aux machines de l'Opéra, depuis les feux d'artifice de Vaux et de Versailles jusqu'aux cascades de Saint-Cloud et aux châteaux d'eau de Marly, une foule d'idées, d'inventions, de pratiques bonnes ou mauvaises, nous viennent d'Italie. Le cavalier Romanelli décore à fresque le palais Mazarin (Bibliothèque nationale) et la petite Galerie du Louvre (Galerie des antiques).

Et comment reprocher aux Italiens de nous apporter leur art si, nous autres Français, nous étions à peine moins italiens qu'eux-mêmes? Dès le temps de Louis XIII, commence cet exode qui ne cessera plus guère et qui aboutira, en 1660, à la fondation de l'école française de Rome : le sculpteur Sarrazin, l'auteur des Cariatides du Pavillon de l'Horloge, passe dix-huit ans en Italie ; Simon Vouet douze ans, François Perrier quinze ans, Mignard vingt-deux, Poussin quarante, Claude Lorrain quarante-quatre, c'est-à-dire sa vie entière. Les plus indépendants, tel l'espiègle Lorrain Callot, ne sont pas toujours ceux qui doivent le moins à l'Italie.

La fascination de Rome, le sortilège de ce fantôme fait des fantômes de deux Empires, et où se mêlent plus qu'ailleurs la puissance et le néant, la grandeur et les ruines, le charme de la vie et celui de la mort, commence à envoûter les imaginations. Nouveau genre de pèlerinages ! Ce n'était plus la foi qui amenait, aux Jubilés, les pieuses foules du moyen âge sur le tombeau de l'Apôtre ; ce n'était plus la curiosité des *Mirabilia* de la Ville éternelle, la soif des traces des martyrs, le désir de monter à genoux l'escalier angélique de l'*Ara Cœli*, d'entendre la légende de l'enchanteur Virgile. D'autres reliques, d'autres merveilles, attiraient maintenant le pauvre pèlerin vers la ville miraculeuse : c'étaient les chefs-d'œuvre des grands âges, les marbres, les vestiges antiques, la poussière des dieux. Là, naissait dans le désert de la campagne du Tibre, une religion nouvelle, la religion de la beauté.

Jamais Rome ne fut plus belle. C'était alors la Rome paisible des successeurs de Sixte-Quint, la Rome magnifique d'Urbain VIII et d'Innocent X, la grande veuve qui, désabusée, revenue des passions et des rêves charnels, se contentait de s'embellir des aumônes de la chrétienté, la Rome divine du travertin et du pin parasol, la ville des palais, des villas, des fontaines, de la place Navone et de la colonnade de Saint-Pierre, la mère des nations, la ville aux quatre cents églises, sans autre ambition désormais que de se composer un visage à la mesure de son rôle et de son prodigieux passé, la Rome de Bernin et de Borromini, celle qui prête encore son carac-



SAINT-ÉTIENNE-DU-MONT.

tère grandiose à la ville d'aujourd'hui, et dont les formes souveraines paraissent seules capables de donner la réplique à la majesté des décombres de la Rome des Césars.

On maudit ce style, on le décrie ; on le taxe de mauvais goût, on lui applique cette épithète de « baroque », à peu près comme on a jeté à l'art du moyen âge l'injure de « gothique ». Il n'en est pas moins vrai que cet art a régné sur l'Europe, et s'en est emparé pour beaucoup plus longtemps qu'avait fait celui de la pure Renaissance. C'est sous cette forme, non sous la forme de Raphaël et de Bramante, que l'art italien est devenu universel. C'est au dix-septième siècle, et non au siècle de Léon X, qu'appartient le grand empire artistique de Rome. Architectes, peintres, sculpteurs, tous les nôtres se mettent à l'école de la grande magicienne ; quand Salomon de Brosse copie, au Luxembourg, les bossages rustiques et l'ordre toscan d'Ammanati, quand Le Mercier, au Val-de-Grâce, place le baldaquin de Saint-Pierre de Rome sous la coupole de la *Salute*, quand Louis Le Vau reproduit au collège des Quatre-Nations (palais de l'Institut), l'exquise façade en hémicycle de Sainte-Agnès de la place Navone, il faut avoir le courage de le dire : ce sont autant d'emprunts à l'Italie du *Seicento*.

Et, avant même que l'École de Rome fût devenue une institution, il y avait un organe, un puissant État, pour se faire à travers l'Europe catholique un instrument de propagande : la Compagnie de Jésus était là pour organiser les choses à la romaine ; elle s'emparait de l'éducation et, par ses collèges, ses livres, ses monuments, ses orateurs, ses artistes et ses architectes, sauvait la Renaissance, refaisait une chrétienté fondée sur les études classiques et les humanités. A cet égard, on ne peut surfaire le rôle de cette dernière-née des grandes chevaleries chrétiennes. On pourrait presque, à cet égard, la comparer à l'ordre de Cluny : que dire du génie politique, qui constitua les boulevards et les marches du monde romain (Flandre, Rhénanie, Bohême, Pologne, avec le réduit bavarois) contre le monde protestant et le redoutable inconnu slave ? Ainsi la Société de Jésus, dans un péril pressant, cristallisa l'Europe. Elle lui donna encore son armature intellectuelle. Elle seule trouva moyen de réconcilier l'esprit moderne avec la tradition, de marier les deux antiquités, d'en composer cette culture qui sera celle des *honnêtes gens*, d'imagination gréco-latine, de sensibilité et de morale chrétiennes. Combinaison subtile, qu'une méthode, un tact parfaits ont réussi à rendre stable. Les Jésuites firent plus : ils l'ont rendue accessible, populaire. Ils ont préparé ainsi un immense public à la pensée des humanistes, l'ont divulguée, rendue sociable. On a souvent donné à l'architecture baroque le nom de style *Jésuite*. Presque toute la culture classique, l'art entier du dix-septième siècle (y compris la poésie, la scène, la tragédie) mériterait le même nom.

LA FRANCE ARTISTIQUE. LE LOUVRE D'HENRI IV Dans ce chaos de tendances, où est l'art national? Dans cette France meurtrie, agitée, tourmentée, où est l'idée maîtresse, le programme, le thème conducteur?

La France, après la crise des guerres de religion et la banqueroute du seizième siècle, ressemble un peu à ce qu'est son Louvre à cette date : beaucoup de disparates, du suranné et du moderne, de l'ordre et du désordre, de grandes idées abandonnées, du provisoire et du fortuit, de la magnificence et du rebut. Deux ou trois âges se coudoient, se pressent, s'amalgament. D'abord, un vieux massif grognon, des courtines et des tours gothiques de Charles V, à créneaux et mâchicoulis; puis, l'aile délicieuse de Lescot, pendante, interrompue; enfin, deux autres ailes parties au petit bonheur en dehors du plan primitif : une galerie charmante, parasite, née d'un caprice de femme, la galerie vers la Seine, rez-de-chaussée précieux qu'on est en train de surélever d'un étage; puis, greffée sur celle-là, une autre galerie, dite du bord de l'eau, très longue, qui file, enjambe les remparts à l'ouest, et va rejoindre les Tuileries : espèce de boyau, fort orné, couloir de sûreté, par où le roi, en temps d'émeute, pense échapper, gagner les champs, se souciant peu d'être pris au lit comme dans une souricière. Ce couloir clandestin, comme celui qui relie les Offices au Palais Pitti, trahit l'inquiétude des temps; c'est le premier indice des méfiances du roi à l'égard de sa bonne ville. Entre ces divers bâtiments, comme entre les pattes d'un lion de pierre, tout un quartier de Paris est venu pousser impudemment ses hôtels, ses masures; toute une vermine de bâtisses envahit comme une herbe folle le chantier à l'abandon. Il faudra deux siècles pour faire place nette. C'est pourtant de ce labyrinthe que va, dans cinquante ans, jaillir la merveilleuse ordonnance de Perrault, la grâce sublime de la colonnade.

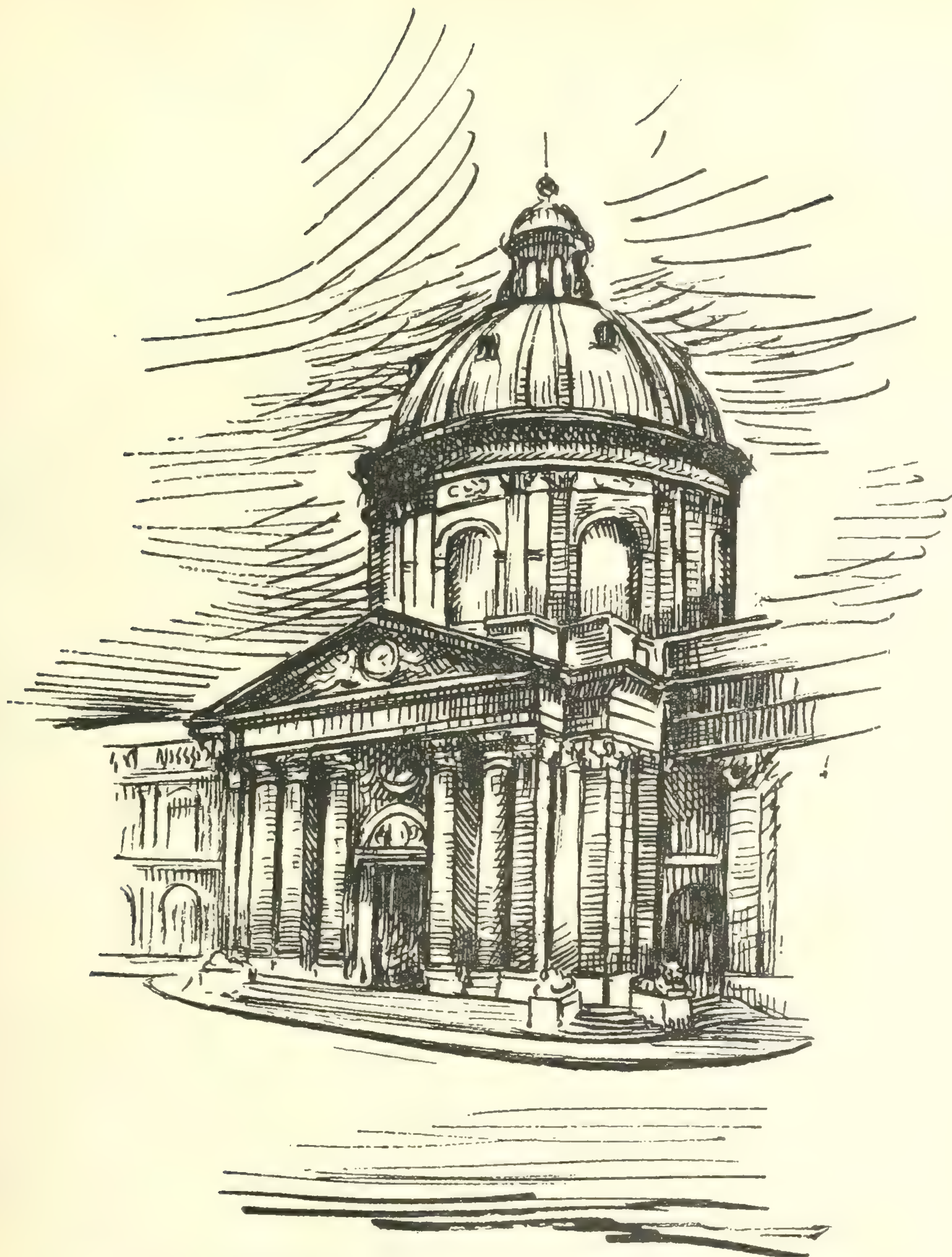
Comment la France y parviendra-t-elle? Comment va-t-elle se débrouiller dans cette confusion? Prenez deux œuvres contemporaines, la façade de Saint-Étienne-du-Mont et celle de Saint-Gervais, toutes deux de la même année (1616) : ici, un bibelot sculpté comme un bahut, un bijou gothique, ciselé par un orfèvre de la Renaissance (et c'est bien mieux encore, si vous entrez à l'intérieur pour admirer le délicat filigrane du jubé de Pierre Biard); là, une composition austère, une savante épure d'architecte, une superposition imposante des trois ordres. Ainsi la France, dans cet âge indécis, hésite entre deux voies, deux langages, deux styles, et c'est dans ces conditions qu'il lui faut refaire tout le travail de restauration, inutilement accompli au temps de la Renaissance, et déjà délabré par les désordres du seizième siècle; c'est parmi ces doutes qu'il lui faut choisir, élaborer ce qui deviendra, dans la deuxième moitié du siècle, la France de Louis XIV.

II

L'ÉLAN MONUMENTAL. LE PARIS DE RICHELIEU Chef-d'œuvre d'énergie, de raison, de volonté. Dans ces circonstances difficiles, la France est plus active que jamais. A aucun autre moment elle n'a construit davantage. Ces trente ou quarante ans qui vont de 1615 aux environs de 1660, comptent au nombre des plus fécondes années de notre histoire. A plus d'un égard, Louis XIV ne fera qu'hériter du prodigieux effort de ceux qui l'ont précédé. Bien plutôt que le créateur, il est lui-même la création, le fils de la France : voulu par elle, la France admira dans le grand Roi l'ouvrage de sa volonté.

C'est alors que la France achève de prendre sa figure moderne. Si vous regardez les plans de Paris, fort nombreux à cette époque, si vous lisez les vieux auteurs qui ont noté les transformations de la capitale, depuis du Breul (1612) jusqu'à Sauval qui cesse d'écrire en 1670, vous voyez la ville s'agrandir par des cercles assez semblables à ceux qui marquent, sur l'aubier, la croissance d'un arbre. Chose curieuse ! En dépit de la loi qui entraîne les villes modernes vers le couchant, c'est à l'Est, au Nord et au Sud que les quartiers neufs se construisent : le Pont-Neuf a failli passer derrière Notre-Dame — les plans subsistent — pour gagner le Marais, l'Arsenal. C'est l'île Notre-Dame ou l'île aux Vaches, jusqu'alors toute en pâturages, qui devient l'île Saint-Louis ; en face, le quartier de l'Arsenal, puis, en arrière, vers le Temple, le quartier du Marais. En même temps, vers Vaugirard et le faubourg Saint-Jacques, la ville s'étend hors les murs avec le Luxembourg, pour revenir, un peu plus tard, avec le palais Cardinal et le palais Mazarin, vers le quartier du Louvre et le faubourg Saint-Honoré.

Il y a déjà, dans cette ville neuve, un besoin remarquable de régularité. On conçoit des ensembles : ce qui reste de la place Dauphine, quoique défigurée (1607), et plus encore, le noble carré de la place Royale (1605), avec ses aimables portiques, ses pavillons de briques à encadrements de pierres, ses toits distincts et séparés, où les individus, sous l'uniforme commun, n'abdiquent pas encore toute personnalité, suffisent à montrer ce qu'est cette France nouvelle. Elle a quelque chose de martial, un air d'indépendance qui sent son gentilhomme ; elle n'est pas riche et se contente d'une construction à bon marché ; mais, sans colonnes et sans pilastres, avec un simple cadre de chaînages, qui rappelle seulement les ordres, sans s'assujettir à la



CHAPELLE DU COLLÈGE DES QUATRE-NATIONS (1662), par Louis Le Vau (Palais de l'Institut).

règle avec trop de rigueur, l'accord de la brique et de la pierre lui compose à peu de frais un teint qu'elle ne retrouvera plus, une mine mâle et colorée ; on est encore tout près de ce temps qui raffolait de la peinture, jusqu'à polychromer et dorer la sculpture. Bientôt ce bariolage paraîtra puéril. Ce brillant costume Henri IV sentira son roi de cartes. Les hauts combles d'ardoise, les beaux plombs de faîtage ajoutent à l'ensemble un panache hardi. La France est joliment coiffée sous son feutre cavalier, un peu frondeur, à la Chevreuse.

Pour relier les deux villes, on achève le Pont-Neuf. Ce fut un des premiers soins d'Henri IV (1597). Ce magnifique ouvrage est le premier des ponts modernes. Du Cerceau en donna le plan (1578), Pilon avait sculpté quelques-uns des masques de la corniche. Jusqu'alors, on ne connaissait que les ponts fortifiés, aux trois quarts militaires, comme celui que le vieux bastion du Châtelet couvrait du côté de Saint-Denis. Tous étaient encombrés de maisons, de forges, de moulins (comme ceux qui viennent de brûler à Meaux) ; la moitié de l'industrie de Paris se pressait sur le fleuve ; c'était une ville aquatique, aspirant par cent pompes la force de la Seine, et sous laquelle passait entre les pilotis l'immense batellerie du port de Grève. Le plus récent des ponts de Paris, celui de frère Joconde (1508), était encore une rue, une monumentale avenue, un Rialto, une banque d'orfèvres, de changeurs. A la pointe de la Cité, traversant les deux bras de la Seine, l'immense pont de Du Cerceau n'exprime que sa fonction de trait d'union, de passage : devant l'incomparable décor de l'ancien Paris des Césars et de saint Louis, il demeure encore le grand trait d'un paysage humain, qui égale Paris aux plus fameux tableaux d'histoire de l'univers.

Autre trait, plus frappant encore : le nombre des couvents, des églises. Il en sort de terre de tous côtés, surtout à la périphérie, à Vaugirard, au faubourg Saint-Jacques et aussi vers le Nord, tout le long des nouveaux remparts, là où ils ne sont plus indiqués que par des noms de boulevards, Capucines ou Filles du Calvaire. Jusqu'aux environs de 1650, il se fonde à Paris trente ou quarante couvents : Bons-hommes, Minimes, Carmes, Blancs-Manteaux, Visitandines, Ursulines, Jacobins, Feuillants, Bernardins, sans parler des Sulpiciens, de l'Oratoire et des Jésuites. Le réveil du monachisme en ces années est prodigieux : c'est l'heure de ce vaste mouvement de restauration morale, auquel sont attachés les noms de saint François de Sales, de saint Vincent de Paul, d'Olier, de Bérulle, de Bourdoise ; mouvement, dont le fameux épisode de Port-Royal et l'histoire des démêlés de la famille Arnauld, ne forme qu'une très petite et négligeable partie. On aurait le même spectacle à peu près dans toutes nos provinces. La France, dit un vieil historien, revêt en ces années la bure monastique.

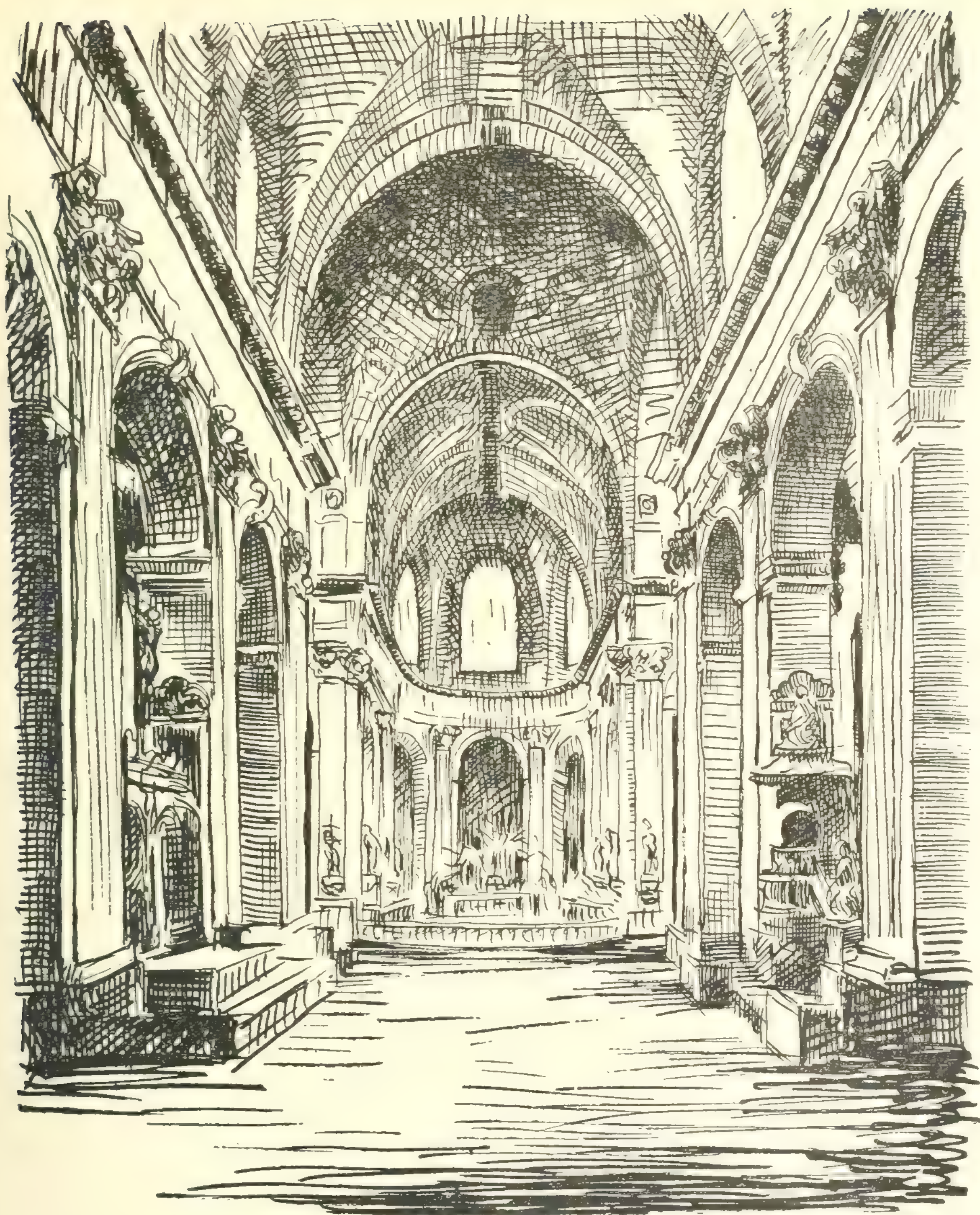
Cette histoire a été longtemps négligée : on commence à peine à l'entrevoir. Les cinq volumes si vivants, si riches, de M. Henri Brémond, son *Histoire littéraire du sentiment religieux*, ne s'occupent des faits que sous le rapport de l'histoire des idées : bien des choses de grande importance restent en dehors de ce cadre. Un jeune savant, M. Louis Hautecœur, a entrepris le dépouillement et le répertoire complet de notre architecture classique depuis le règne d'Henri IV. Ses premières recherches, poursuivies depuis plusieurs années, lui permettent de conclure au rôle décisif des ordres religieux. Pourra-t-on croire qu'un épisode si essentiel de notre passé, et sur lequel il semble que toute la lumière devrait être faite depuis longtemps, au milieu d'une gloire littéraire éclatante, soit en réalité moins sérieusement connu que l'histoire de nos origines romanes ou gothiques ? Il s'agit cependant d'un monde qui recommence, de la création d'une nouvelle France monumentale : cette création prodigieuse n'a étonné personne. Aucun historien de l'art n'a daigné s'en soucier, parce que le siècle dernier n'a eu d'yeux que pour le moyen âge. Et pourtant, cette reconstruction qui devait durer deux siècles, est celle qui a donné à la France sa figure moderne, fait sortir du passé la forme neuve et vivante. Ce n'est pas d'un précis ou d'un essai tel que celui-ci, qu'on peut attendre le supplément d'information qui manque. Il suffit d'indiquer l'importance des faits, et de montrer que la formation de la France classique, ce grand chapitre de notre passé national, comme celui de nos plus hautes antiquités morales, est encore une page du *Monasticon Gallicanum*.

ARCHITECTURE RELIGIEUSE AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE Ce grand zèle religieux a laissé des traces dans tout le royaume. Beaucoup des monuments qu'il a élevés, n'existent plus ; les municipalités en abattent tous les jours : démoli, par exemple, le Noviciat des Jésuites, le chef-d'œuvre du P. Martellange, à peu près sur l'emplacement de la mairie de Saint-Sulpice. Mais beaucoup d'autres servent encore, comme cette noble maison des Carmes de Vaugirard (Institut catholique), si riche de souvenirs, consacrée par le sang des martyrs de Septembre. Une foule de couvents, de collèges, construits dans ces premières années du dix-septième siècle, sont aujourd'hui des hôpitaux, des archives, des lycées (Vienne, La Flèche, Dijon, Carpentras, Roanne, le Puy). C'est une des gloires de la France religieuse de ce temps, d'avoir créé, avant l'État, l'enseignement secondaire. Nous continuons de vivre dans les cadres qu'elle a tracés. Une promenade dans Paris suffit à montrer ce qui nous reste encore de la physionomie morale de cette époque : l'Oratoire de Clément Métezeau et les Visitandines de la rue Saint-Antoine, chef-d'œuvre de

François Mansart (aujourd'hui temples protestants), la Sorbonne, le Val-de-Grâce, Sainte-Élisabeth au faubourg du Temple, les Blancs-Manteaux, Saint-Nicolas-du-Chardonnet, Saint-Paul-Saint-Louis, Saint-Louis-en-l'Ile, le collège des Quatre-Nations, Saint-Jean-Saint-François, Saint-Jacques-du-Haut-Pas, Saint-Sulpice, Saint-Roch (moins les façades), tout cela était construit dans la première moitié du siècle, de 1630 à 1650. Le règne de Louis XIV marque à cet égard un ralentissement; je ne vois plus, pour cette époque, que l'Assomption de Charles Errard, qui est de 1670, la Salpêtrière de Bruant et les Invalides de Mansart, qui sont de l'extrême fin du siècle et déjà d'un autre âge.

Je sais bien ce qu'on reproche à cette architecture : c'est ce que Beulé reprochait à celle du moyen âge, qui n'était, disait-il, « ni chrétienne, ni française ». On ne lui pardonne pas son origine italienne. On se plaît à monter, au contraire, les résistances du style national. En effet, certaines églises du dix-septième siècle ont été construites ou refaites à la manière gothique. Sans parler de provinces retardataires, comme la Bretagne ou la Flandre, où l'ancien langage n'a jamais été abandonné, on citerait des exemples, comme l'église de Saint-Maixent et celle de La Réole, qui en plein dix-septième siècle sont encore des églises gothiques. Saint-Laumer de Blois est un pastiche du quatorzième siècle. Le cas le plus remarquable est celui de la cathédrale d'Orléans, Sainte-Croix, que les protestants firent sauter en 1567, et qui fut refaite à partir de 1601, par la volonté des fidèles, dans le style flamboyant; le travail dura deux siècles et ne fut entièrement achevé que sous Charles X. Tous les grands architectes classiques, Mansart, de Cotte, Gabriel, y mirent du leur et en firent tour à tour quelque morceau. (Voir Chênesseau, *Sainte-Croix d'Orléans, une cathédrale gothique construite par les Bourbons.*) Et il faudrait citer l'extraordinaire façade de l'abbatiale de Saint-Amand (Nord, 1623-1653), le plus surprenant mélange qu'on puisse voir du baroque, du gothique et de la Renaissance, où pourtant le gothique domine. Jamais ce vieux langage français, comme disait Philibert Delorme, ne tomba chez nous tout à fait en désuétude; jamais il ne cessa d'être en usage, même parmi les plus modernes des académiciens.

Mais le plus curieux, c'est de voir persister les formes traditionnelles, même dans les monuments en apparence les plus romains : celle de la triple nef et du déambulatoire à Saint-Roch, à Saint-Sulpice et à Saint-Nicolas; les belles tribunes de Saint-Paul-Saint-Louis, filles des tribunes de Notre-Dame; les magnifiques voûtes d'arêtes, qui témoignent de l'habileté et de la hardiesse héréditaires à bander et appareiller des arcs; la persistance de l'arc-boutant, ingénieusement transformé en contreforts et en consoles, pour contre-buter la nef centrale et transmettre la poussée



INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE SAINT-SULPICE (1646-1670), par L. Le Vau et Daniel Gittard (Paris).

aux murs des bas côtés ; certains traits enfin, comme le délicieux clocher de Le Vau à Saint-Louis-en-l'Ile, qui rappellent si vivement l'élan de l'art gothique. Même les deux éléments que ces églises ont de plus italien, la façade et la coupole, sont pénétrés de gallicismes. La façade classique est par définition une page d'architecture où l'on étage des colonnes, et qui se termine par un fronton accosté de volutes, qui rachètent la largeur des bas côtés. Mais cette composition a, chez nos architectes, plus de hauteur qu'en Italie ; elle comprend presque toujours trois ordres, trois étages, quand la façade italienne se contente de deux, et bien souvent d'un ordre unique. Le même essor vertical s'exprime dans les coupoles : nos constructeurs ont su les faire plus belles que leurs modèles. Il n'y a rien à Rome, en dehors de Saint-Pierre, qui puisse se comparer aux dômes de la Sorbonne, du Val-de-Grâce, des Invalides.

Ce qu'on ne peut admettre surtout, c'est que cette architecture ne soit pas religieuse. L'émotion religieuse n'est pas liée à une forme d'art ; il n'y a pas de règles pour l'expression d'un sentiment. C'est une illusion peut-être dangereuse, qui nous fait prendre l'art du moyen âge pour le seul langage du divin. Pourquoi les églises du dix-septième siècle seraient-elles moins chrétiennes que leurs aînées du treizième ? Ces nefs où parlèrent Bourdaloue et saint Vincent de Paul, où prièrent Racine et Pascal, ne sont pas moins pieuses, moins émouvantes que celles où s'agenouilla saint Louis. La France n'y mit pas moins de son cœur. Saint-Jacques-du-Haut-Pas n'est qu'une bien humble église, une église de quartier pauvre : quand on la construisit, les charretiers qui charrièrent les pierres donnèrent leurs journées pour rien, refusèrent tout salaire. Au Val-de-Grâce, dans la flore agreste des caissons, se joue un sentiment qui rappelle la poésie de nos imagiers du moyen âge : dans cette église votive, dans cet alléluia de pierre élevé en reconnaissance de la naissance de Louis XIV, et où se voyait sur l'autel le groupe de maternelle joie, la belle *Nativité* d'Anguier (aujourd'hui à Saint-Roch), les grenades, les emblèmes de la fécondité, les beaux fruits entr'ouverts laissant échapper leurs semences, font penser aux fougères, aux iris, aux aruns des chapiteaux gothiques.

Ceux qui parlent de ces églises comme de salons mondains, de salles de conférences claires et trop raisonnables (*raisonnable*, la dévotion du siècle du Sacré-Cœur et de la Sainte Enfance !), ceux-là ne savent pas reconnaître l'émotion et le trouble du cœur dans l'harmonieuse majesté d'une période classique ; ils n'ont pas vu dans l'ombre de la porte de Saint-Louis-en-l'Ile les bénitiers, reliques des Carmélites de Chaillot, où tremblent encore les larmes de Louise de La Vallière.

La vérité, c'est que, par delà le gothique, dont il garde toutefois certaines tradi-

tions, l'art classique remonte d'instinct à nos origines romanes. Il emprunte ses éléments à l'art de l'antiquité romaine, par une opération aussi légitime et aussi naturelle qu'avaient fait, au douzième siècle, les maîtres de Bourgogne et de Provence. Comme eux, il a aimé les épaisseurs sévères et les formes massives. Il a aimé la nudité et le rythme des piles sur lesquelles un chapiteau et la frise d'une corniche jettent, comme une draperie, une ombre précieuse. Quand reconnaîtrons-nous que l'église de La Flèche, comme le Saint-Paul-Saint-Louis des PP. Derand et Martellange, sont, parmi les chefs-d'œuvre de l'architecture religieuse, un des cas les plus beaux de la tradition gallo-romaine? Nulle part, on ne comprend mieux la France. Mais il y a peut-être des exemples plus clairs encore : derrière le portail roman de Notre-Dame-des-Doms, qui a l'air d'un fragment détaché d'un arc de triomphe, les fastueuses tribunes et les balustres classiques de d'Elbène et de La Valfenière, semblent la continuation d'un même thème éternel. L'architecture, sur notre sol, renaît d'elle-même toute romaine.

ARCHITECTURE CIVILE. HOTELS ET CHATEAUX Cela est moins évident pour l'architecture civile, qui avait à tenir compte des exigences de la vie. C'est pourquoi les constructions de ce genre ont beau s'inspirer de l'Italie, elles n'en demeurent pas moins toutes françaises. Chose curieuse ! Il y a en France, au dix-septième siècle, cent peintres et sculpteurs étrangers ; on n'y rencontre pas un architecte italien. La France, dans ce domaine, a tenu à faire elle-même ses affaires ; elle admet de bonne grâce des leçons de peinture ou de musique ; mais sur l'article du logis, elle ne s'en rapporte qu'à elle seule. Mme de Rambouillet, la fameuse Arthénice, donna, dit-on, de sa propre main, les plans de sa maison de la rue Saint-Thomas-du-Louvre ; elle soigna du moins elle-même la décoration de cette chambre bleue, berceau de la conversation polie. Lorsque Salomon de Brosse reçut de la reine, au Luxembourg, le programme de refaire le Palais Pitti, il fit dans les jardins, dans la fontaine de Médicis, un délicieux coin de Florence, un des endroits de France où se respire le mieux le charme de Pratolino ou des jardins Boboli ; mais le plan du palais est toujours le vieux quadrilatère à la française, surmonté de toits raides et de combles d'ardoises, selon le génie du pays.

Je ne puis faire longuement l'analyse de cette architecture du dix-septième siècle. Qu'on se promène dans le vieux Paris, où se délabrent tant d'hôtels autrefois magnifiques, aujourd'hui tombés en roture ; qu'on aille voir l'hôtel de Beauvais (d'Antoine Lepaultre), l'hôtel d'Aumont (de François Mansart), l'hôtel Mansart, de J-H. Mansart (1699), où le jeune Arouet connut les amours du Grand Siècle, l'éter-

nelle Ninon de Lenclos, l'hôtel de Lamoignon, l'hôtel Sully, l'hôtel Séguier, l'hôtel Lauzun, l'hôtel Fiébet (école Massillon), l'hôtel Châlons, rue Geoffroy-l'Asnier, ces demeures sérieuses de bourgeoisie ou de Parlement, ces logis d'aspect patricien, ces portes cochères surmontées de cartouches et d'armoiries, faites pour le passage des carrosses, et qu'écorchent aujourd'hui les charrettes et les camions. Cette grandeur déclassée, occupée aujourd'hui par le négoce et le commerce, est une des poésies de Paris ; c'est le roman de Fromont jeune et de Mme Risler, à la place des belles héroïnes qui applaudissaient le Cid et Chimène sur le Théâtre du Marais.

Le thème général, tel qu'il est exposé dans le plus beau de ces hôtels, l'hôtel Lambert (aujourd'hui Czartorisky), œuvre de Louis Le Vau, est celui-ci : sur la rue, une vaste porte et un mur qui sert d'écran, écarte la curiosité et maintient les distances ; le corps de logis central, décoré par la vraie façade, est occupé par l'escalier devenu monumental, et qui prend à lui seul l'espace d'une maison ; sur les ailes, les appartements, les services et les communs. A ce dessin uniforme, on ajoute, dans les maisons de luxe, une grande salle de réception, italienne de style et d'origine, et qu'on appelle la galerie. A l'hôtel Lambert, utilisant le terrain avec adresse, Le Vau a placé cette galerie dans une aile spéciale, qui s'articule en retour d'équerre à l'extérieur du carré précédemment décrit ; il obtient ainsi un triangle en pointe sur la Seine, et qui dessine de côté la terrasse d'un jardin qu'ombragent de vieux arbres. Le style est d'une noblesse sévère. Dans la cour, la façade grandiose et un peu étouffée ; au dehors, les pilastres d'ordre colossal, embrassant deux étages surmontés d'une attique, et la galerie en forme de proue qui s'avance sur le fleuve au milieu d'acacias, la merveilleuse patine des siècles, qui a bronzé la pierre comme du travertin, composent à l'extrémité de l'Ile Saint-Louis la plus grave, la plus éloquente des gravures historiques.

Mais les grands bourgeois, qui se faisaient construire ces hôtels, avaient aussi leur maison des champs. Ils avaient tous une terre dont ils prenaient le titre, et qui était pour eux le marchepied de la noblesse. Ce dix-septième siècle bâtisseur (et qu'on accuse si sottement de n'avoir pas aimé la nature) n'a pas moins construit à la campagne qu'à la ville. M. Louis Hautecœur a relevé en France, pour le seul dix-septième siècle, une liste de plus de *deux mille châteaux*. Henri IV, qui avait donné Montceaux et Verneuil à Gabrielle, s'était fait bâtir, en bordure de la sublime terrasse, le château neuf de Saint-Germain (celui dont il ne reste que quelques lambeaux de rampes grandioses, en pente vers la Seine, et le pavillon dit « Henri IV »). Louis XIII se fit construire (par Le Mercier, dit-on) le charmant rendez-vous de chasse, le chatoyant pavillon de briques de Versailles. Lorsque Louis XIV en fera

daller la cour en marbre rose, lorsqu'il l'enchâssera et le noiera un peu dans les nouvelles constructions de Le Vau et de Mansart, il ne souffrira pas qu'on touche à la modeste gentilhommière de Louis XIII ; l'immense palais se déploiera autour de ce noyau primitif, l'encadrera de marbre et d'or ; mais, en faisant de cette royale fantaisie l'image de la grandeur française, le symbole de la monarchie, toujours le fils respectera le petit château de son père.

C'est peut-être dans ces maisons des champs, luxe de la société nouvelle, que le génie de nos architectes s'exprime le plus à l'aise. Il ne reste rien, par malheur, du château de Le Mercier à Rueil, pour le cardinal de Richelieu (là se trouvaient les peintures admirables du cabinet de Mantoue, aujourd'hui au Louvre), et le château de Richelieu, près de Châtellerault, a également disparu, par les méfaits de la bande noire ; au temps de La Fontaine, cette ville superbe, créée de rien par le tout-puissant ministre, n'était déjà que « le plus beau village de France ». Ce potentat, qui avait jeté des fondations vivantes jusqu'à Québec et à Montréal, échoua dans la seule entreprise qui devait porter son nom.

Mais la merveille de Fouquet subsiste, la splendeur de Vaux-le-Vicomte, où l'agile parvenu, le souple, insolent écureuil, a étalé l'orgueil de sa dangereuse fortune, et préparé le cadre de la gloire de Villars. Là, il osa éblouir le jeune roi, pour sa perte, et lui disputer La Vallière. Là, et aux ateliers de tapisseries du Maincy, il avait réuni toute l'équipe de peintres, de jardiniers, d'architectes, que la couleuvre de Colbert, après la ruine de l'imprudent, allait confisquer pour Versailles. Le château (de 1651 à 1656) est une des beautés de la France. Louis Le Vau, à son ordinaire, s'y montre ultra-romain : le thème est essentiellement le même qu'aux Quatre-Nations, une immense rotonde centrale, flanquée de deux pavillons carrés, que décore un ordre colossal ; la différence est que la rotonde fait saillie sur le corps rectiligne de la façade, s'avance impérieusement au dehors par une colonnade supportant un balcon. Mais cette masse d'un défi superbe ne doit la beauté de son expression qu'à l'esplanade immense qu'elle domine de tout son empire. Ce prodigieux parterre, encadré de lignes austères, coupé de paliers successifs, avec la profonde coupure transversale de l'Anqueuil, derrière laquelle la perspective se relève par une colline et une forêt ; cette manière extraordinaire de styliser les choses, de faire entrer la nature dans un cadre intellectuel, d'en discipliner toutes les forces, d'en traduire le relief par des formes architecturales, d'unir une façade et l'horizon qu'elle commande dans un même ensemble monumental, c'est là la nouveauté de cette œuvre étonnante. Où était l'exemple de cet art de hiérarchiser le paysage, de ces lentes et majestueuses successions de terrasses, qui semblent les degrés d'une échelle de formes,

au bout de laquelle, changeant d'aspect, d'assiette, d'attitudes, grandissante et plus haute à mesure que le spectateur s'élève, apparaît, comme sur la nue, la vision de ce Songe de Vaux?

C'est toutefois chez François Mansart, qu'on pourrait suivre le mieux l'adaptation française de la grandeur romaine ; le château de Maisons, bâti vers 1640 pour René de Longueil, reste, en dépit du vandalisme du banquier Laffitte, qui en a loti les jardins et qui l'a dépouillé de toutes ses perspectives, le modèle le plus parfait de cette architecture ; il est pour le dix-septième siècle, ce qu'est Azay-le-Rideau pour le siècle précédent. La pureté des profils, la précision du dessin, la vigueur des toitures, la grâce des balcons et des motifs sculptés, la diversité des façades, l'une vers la grille, l'autre sur le parc, les douves qui entourent encore le château comme une armure de parade, telle qu'un vieux thème du moyen âge traité en thème décoratif, tout fait de cette admirable demeure un des chefs-d'œuvre de l'art français. Mais c'est à Blois, dans l'aile de Gaston d'Orléans, que l'on sent le progrès, la maîtrise suprême acquise depuis un siècle. Tout le pays est d'ailleurs couvert de châteaux de Mansart : Herbault, Ménars, Beauregard. Beaux châteaux blancs, nouvelle génération, plus mûre, des châteaux de la Loire, à façades calmes, aux combles brisés, à double rampant et à *mansardes*, si spacieux, si commodes, si bien faits pour la chasse, les longs soupers, les rendez-vous, points de culture exquis, qui rendirent si aimable dans toute l'ancienne France le séjour des campagnes, y maintinrent le *goût*, qui en disparaîtra avec la dernière église et le dernier château.

Mais revenons au Blois de Gaston d'Orléans, à cette admirable façade, que précède un accueillant portique en hémicycle, servant de frontispice à l'escalier monumental le plus fastueux, le plus grandiose et le plus décoratif que nous ait laissé le dix-septième siècle. Le touriste, ébloui par le charme des constructions de François Ier, n'a pas d'ordinaire un regard pour l'œuvre magnifique de Mansart ; il suffit pourtant d'un coup d'œil pour voir où est la vraie beauté, l'ordre, l'enthousiasme, le génie. D'un côté, un pittoresque qui séduit et amuse, un enfantillage de garçon bien doué, qui décore au lieu de construire, jette une profusion d'ornements sur une œuvre assez pauvre ; de l'autre, la grandeur, l'équilibre, la grâce, la science la plus raisonnée, et pourtant le sourire. L'œuvre de la Renaissance est reprise, mais avec plus de conscience, de force et de clarté. C'est une page de Marot, comparée à une page de Racine ou de La Fontaine. Dans le Blois de Mansart, la France, par delà Rome, par delà l'Italie, retrouve quelque chose d'attique, la raison, la lumière, la divine sagesse de Minerve.

III

LA SCULPTURE AVANT LOUIS XIV. TOMBEAUX. STATUES ROYALES Tout ce travail de reconstruction était fait avant Louis XIV ; la France était toute prête pour lui. Mais il faut dire ici un mot des autres arts, qui complètent l'architecture, avant d'en arriver au plein midi du siècle, au règne du Roi-Soleil.

En sculpture, à cette date, le grand motif continue à être le tombeau. Les derniers élèves de Pilon, Pierre Biard, Barthélemy Prieur, et leurs successeurs, Gilles Guérin, Simon Guillain, les frères Anguier, y déploient toujours leurs qualités de talents sérieux et de virtuosité appliquée. École d'étoffe probe et robuste, de tenue morale excellente, mais de valeur artistique assez terne. Tout cela est d'un style cossu, mais bien bourgeois. Encore ces honnêtes gens, sans grande pénétration, sont-ils à l'ordinaire excellents dans le portrait : leurs figures sont assez vivantes. La figure tombale de Bérulle, au collège de Juilly, par Jacques Sarrazin, est une belle chose, presque un chef-d'œuvre. C'étaient des gens nourris à une forte école de vérité. Ils parlent une langue dense et substantielle. Mais le langage de la poésie ne leur réussit guère, et c'était par malheur, en ce temps, une convention obligée. Les allégories de Prieur, au monument des Longueville, reproduisent encore, un peu froidement, les Grâces de son maître au tombeau d'Henri III ; mais la *Renommée* de Pierre Biard, qui fait pendant au Louvre au *Mercure* de Jean Bologne, qu'a-t-elle retenu de la vénusté de son modèle ? C'est un stupéfiant morceau, cette *Renommée*, une étude prodigieuse de conscience, de modelé ; le ventre est palpitant ; mais comment se figurer des ailes à cette créature pesante et empâtée ? C'est une oie comparée au cygne. Par exception, dans cette sculpture prosaïque, la figure de Gasparde de la Châtre, la seconde femme de l'historien de Thou, par François Anguier (également au Louvre), est une figure d'une grâce tendre, d'un charme romanesque et touchant ; c'est une des rares lueurs qui, dans cette école terre-à-terre, découvrent un instant la beauté.

Il y a une foule de tombeaux, épars dans les églises : tombeaux de ministres ou de grands seigneurs, tombeau de Le Tellier à Saint-Gervais, par Mazeline, tombeau de Montmorency par Anguier au lycée de Moulins, tombeau d'Henri de Condé par Sarrazin à Chantilly, tombeaux de Casimir de Pologne et du maréchal de Créquy à Saint-Germain-des-Prés, du duc et de la duchesse de Bouillon par Le Gros, à l'hô-

pital de Cluny, jusqu'aux tombeaux célèbres de Turenne, de Richelieu et de Mazarin, par Tubi, Girardon et Coysevox. Ce sont des monuments d'apparence et de style héroïque, où rien, excepté la forme du sarcophage, n'évoque directement la pensée du sépulcre. Le mort est représenté vivant, le plus souvent à genoux, si c'est un homme d'Église, planant très haut au-dessus du regard, comme dans une région supérieure, dans la magnificence nombreuse des plis de la pourpre ou de la robe, les mains jointes, selon la formule de réalisme oratoire définie par Pilon au tombeau de Birague ; autour du monument, des femmes en deuil, de longs voiles, des gestes accablés, des allégories inconsolables méditent ou se lamentent en attitudes harmonieuses aux portes de l'Érèbe. Vague et pompeuse poésie, parfois d'une grande beauté : comme elle pleure, l'Ariane demi-nue qui sanglote, la tête enfouie dans ses bras, sur le cercueil du grand Armand ! Souvent, le défunt, s'il est homme de guerre, vêtu de la cuirasse et chaussé de cnémides, semble un héros blessé, que glace une pâleur de marbre ; la mort le prend comme la gloire, sur le champ de bataille, tombé sur des trophées, tandis qu'ouvrant les bras, les yeux au ciel, il salue, défaillant, le vol de la Renommée. Parfois, comme au tombeau du maréchal d'Harcourt (à Saint-Roch), le souvenir du mort passe tout à fait au second plan ; le portrait se réduit à un médaillon, le seul élément positif que permette ce style très général, et le sujet du monument devient un motif abstrait : le Temps vainqueur de la Calomnie, ou le Triomphe de la Vérité. Presque rien, hors l'emplacement, ne distingue plus le tombeau d'un groupe quelconque des jardins de Versailles, tel que l'Enlèvement de Déjanire ou d'Orythie. Le tombeau est devenu païen. D'autres fois, au contraire (et surtout vers la fin du siècle), les symboles chrétiens reparaissent ; au tombeau de Phélippeaux, à Châteauneuf-sur-Loire, par l'élève du Bernin, Domenico Guidi (1686), on voit, sous des draperies funèbres, grimacer les squelettes de la danse macabre. Mais le plus émouvant de tous les tombeaux du siècle, c'est, dans une chapelle à Saint-Nicolas-du-Chardonnet, l'admirable tombeau de la mère de Le Brun : la morte, couverte de son suaire, soulève le couvercle du cercueil ; les yeux caves, les mains jointes, elle tend à sortir de la tombe, tandis que, sonnant de la trompette, fond du ciel, comme un bel orage, le rapide archange de Tubi. L'artiste, dans une émotion vraie, a retrouvé ici quelque chose des touchantes Résurrections du moyen âge.

Fait significatif ! Les rois, à cette date, ne se font plus faire de tombeaux. Le dernier est celui de Louis XI, refait en 1617 par Michel Bourdin, à Cléry. Peut-être le luxe de la tombe est-il remplacé par la pompe et le faste des funérailles. Peut-être la monarchie écarte-t-elle volontairement la pensée de la mort. Le Roi Très-Chrétien, qui déserte Saint-Germain parce qu'il ne pouvait souffrir au bout de son horizon



LOUIS XIV, bronze d'Antoine Coysevox (Musée Carnavalet).

la vue lointaine des clochers de Saint-Denis, voulut être traité de son vivant en immortel. On ne le voit plus agenouillé en bronze sur son tombeau, ni couché, comme ses ancêtres, sur la pierre de son sépulcre, à la mesure des autres hommes ; sa statue se dresse désormais sur les places publiques, au milieu de ses sujets, et reçoit les hommages comme celle des Césars. Louis XII, « le très victorieux », est le premier de nos rois qui ait été ainsi divinisé en marbre, en costume d'empereur, et d'ailleurs, soit dit en passant, par un Italien. Après lui, Henri IV au Pont-Neuf et à l'Hôtel de ville, Louis XIII à la place Royale, reprennent la tradition, qui se perpétuera, s'amplifiera encore sous le règne suivant, avec les Louis XIV de Jean Warin (à Versailles), de Gilles Guérin (à Chantilly), la statue de Desjardins à la place des Victoires (1676), le bronze magnifique de Coysevox, provenant de l'Hôtel de ville (musée Carnavalet), et le groupe équestre de Girardon à la place Vendôme (1686). La France prélude ainsi, par le culte de ses rois, au culte de ses grands hommes, c'est-à-dire à la religion du génie national, de l'idée de patrie. Elle mettait dans cette religion une familiarité, une nuance de bonhomie, qui plus tard se figera en adoration. Le joli monument de Simon Guillain, au Pont-au-Change, qui représente (il est au Louvre) le petit Louis XIV, l'enfant du désir et de l'amour, entre son père élégant et sa mère éperdue de tendresse, en grand costume de gala, et frappant avec passion sa poitrine de nourrice généreuse, est une espèce de Sainte Famille monarchiste, où les commères des Halles voisines devaient retrouver plusieurs des sentiments qui remuaient leurs entrailles à Noël, au moment des crèches dans les églises. *Puer natus est nobis.* Ce groupe magnifique a une cordialité, une somptuosité, une dignité naturelle et pourtant populaire, une jubilation de cloches dans ses redondances opulentes et dans sa matière sonore, qui en font une chose unique : c'est un Rubens coulé en bronze.

LA PEINTURE AVANT LOUIS XIV. LES DÉCORATEURS. SIMON VOUET La peinture n'est pas, de bien loin, aussi intéressante. Elle n'offre pas, du moins, un spectacle aussi homogène. En fait, toute tradition manquait de ce côté. Depuis qu'on ne faisait plus de vitraux, rien n'avait succédé en France à l'admirable école de verriers du seizième siècle. Les derniers représentants de l'école de Fontainebleau, les Ambroise Dubois, les Antoine Caron, les Martin Fréminet, les Toussaint Dubreuil, sont le néant. Les épaves de cette école sont d'ailleurs peu nombreuses : les peintures du château de Tanlay, près de Montbard, exécutées pour Coligny (vers 1565), d'une galanterie sensuelle et lourdement matérialiste, celles du château de Mornay, près de Saint-Jean-d'Angély, faites à une époque incertaine (sans

doute vers 1620), et d'un art bien vulgaire. En fait, il n'existait en France à cette date, ni école, ni public. La peinture, de tous les arts, était le plus malade. L'école de crayonneurs issue de François Clouet, et qui se continue avec les Lagneau et les Dumonstier, ne constituait pas une peinture. D'autres ouvrages, jouant la tapisserie, comme la curieuse série de gouaches ou de toiles peintes, de Jean Marthorez, provenant de l'hôpital de Reims (nous savons que Poussin en bâcla six pareilles en 1622), montrent que la peinture était encore, chez nous, bien incertaine de ses ressources, de sa nature et de sa vocation spéciale. Elle ne pouvait naître chez nous avant qu'il se créât un public, avant qu'il y eût des amateurs pour le tableau de cabinet, ce qui n'arriva guère avant le milieu du siècle, et c'est pourquoi nos meilleurs peintres, comme Nicolas Poussin, préféraient vivre en Italie.

Dans ces conditions, que pouvait faire la peinture ? Elle s'efforce, sans y réussir toujours, à répéter les leçons apprises en Italie. Un Valentin, par exemple, avec toute sa grâce, sa passion juvénile et son charme voluptueux, se jette dans les ombres du Caravage et se confond presque avec lui. Mais le grand personnage du temps, et le modèle que tous imitent, c'est Simon Vouet ; son œuvre nous est très mal connue ; à en juger par les gravures, cet habile homme ne se faisait pas faute de piller les Vénitiens. Il y a telle de ses compositions qui est une copie de Véronèse. Du moins, ces copies avaient-elles un grand charme de coloris ; le seul morceau décoratif que je connaisse de lui, la grotte de Wideville, près de Versailles, a un bonheur de tons dorés, une molle sensualité de nuage d'automne, dont il faudra longtemps attendre le retour. Rien de charmant comme ces vagues mythologies plafonnantes et délabrées, que caresse le reflet d'un rayon qui chatoie dans une vasque, par une porte de la nymphée. Le tableau, récemment retrouvé, de Jacques Blanchard, *Nymphes et satyres* (au Louvre), est un morceau vulgaire, mais puissant, d'une surprenante nacre de chairs, et qui explique bien le nom de « Titien français », donné par ses contemporains à ce beau maître, mort si jeune.

Le sujet capital qui exerce tous ces peintres, c'est le décor à la romaine, la peinture des coupoles et celle des galeries ; toute la France veut posséder son reflet des Carrache ou du Dominiquin, son ombre de la galerie Farnèse ou de Sant' Andrea della Valle. Car l'Italie vivante, pour tout le dix-septième siècle, ce n'est pas du tout, comme on le croit, celle de Jules II et de Léon X, mais la Rome des Guide, des Guerchin, des Albane, tous ces Bolonais dont la gloire, jusqu'au temps de Stendhal, effacera la gloire des Raphaël et des Jules Romain. Après tant de destructions, qui nous privent peut-être d'œuvres très remarquables, comme celles de Philippe de Champagne au Palais-Cardinal, il nous reste la grande galerie de Rubens

au Luxembourg (aujourd'hui au Louvre), mais celle-là est incomparable, et nous la retrouverons dans un autre chapitre ; la petite galerie du Louvre, peinte par Romanelli, ainsi que les deux galeries du Palais-Mazarin. Il nous reste, comme œuvres indigènes, la Galerie Dorée de l'hôtel de La Vrillière (Banque de France), ouvrage fort sec de François Perrier, et la galerie de l'hôtel Lambert, décorée en 1656 par Le Brun, qui y préluda, en peignant la Fable d'Hercule, à ses décorations fameuses de la Galerie d'Apollon et de la Galerie des Glaces.

Tout cela, il faut le dire (hormis, bien entendu, Rubens), est de seconde qualité. Cette école française des Houasse, des La Hire, des Testelin, des Perrier, ne sort guère du médiocre. L'effet est surprenant par la pompe, la richesse, le luxe des ors et des stucs ; la dorure sue de partout et sent un peu le parvenu. Le Brun même n'est pas beaucoup plus raffiné que les autres : ses qualités supérieures, qui en font un grand homme, sont d'un autre ordre, presque d'un ministre. Ce que le dix-septième siècle prisa le plus en lui, l'invention, l'à-propos, l'esprit de l'allusion et de l'allégorie flatteuse, n'est pas non plus ce qui nous touche. La plupart de ses tableaux d'église sont misérables. Mais il avait un don hors de pair, des facultés inépuisables d'imagination, si l'on entend par là, non le talent d'observer ou d'exprimer aucune émotion personnelle, mais celui de manier la forme, de jeter en tout sens, sans le moindre embarras, des corps aperçus sous tous les angles, dans toutes les attitudes, l'art de décorer un espace quelconque avec des figures riantes et des généralités aimables. Personne en France ne s'était servi avec tant d'agrément, avec une flamme plus chaleureuse, de cette langue charmante de la mythologie, de ce brillant tissu de la Fable, à travers lequel il plaisait à ce siècle « honnête homme » d'apercevoir la vie. Il portait dans cette convention une fougue, un élan, une fertilité de génie, où nous ne pouvons nous empêcher de trouver encore du plaisir. Et il faut avouer que, Rubens mis à part, aucun homme de son temps, pas même Pierre de Cortone, ne lui est réellement comparable sous ce rapport. Ajoutons que dans ses premières œuvres, faites encore avec soin et peintes par lui-même, comme à l'Hôtel Lambert, ou dans l'admirable appartement des Muses, au château de Vaux, Le Brun se montre un exécutant vraiment prestigieux, un maître de l'orchestre coloré dans les timbres de l'orangé, de la pourpre et de la feuille morte. Viriles, vigoureuses harmonies, où éclatent les premiers accords des symphonies de Versailles.

LA PEINTURE *(suite)* **LE SUEUR, POUSSIN**

Mais en dépit de tant de mérites, sur lesquels je reviendrai, cet art soutenu, déjà officiel, ne nous émeut plus guère. En peinture, comme en poésie, ce qui nous touche, c'est l'âme, l'expres-

sion individuelle, en un mot, le lyrisme. Pour trouver en ce siècle des sensibilités, de vrais génies d'artistes, il faut se mettre un peu à l'écart, sortir de cette équipe de rhétoriciens bourgeois ; il faut suivre les indépendants, les solitaires, les rêveurs, Poussin, les frères Le Nain, Claude Lorrain, Philippe de Champagne, Eustache Le Sueur.

Je ne puis dire, hélas ! en deux mots, tout ce que je voudrais, de ces divins artistes. Tout ce dix-septième siècle français, aux nouvelles salles du Louvre, a été la surprise de ces dernières années : Le Sueur, l'artisan parisien, né entre deux pavés, mort si jeune (à trente-sept ans), et sans avoir vu l'Italie, dont il a cependant, plus qu'aucun autre, l'admirable équilibre de composition, pris aux nobles estampes de Marc-Antoine ; Le Sueur, le dernier des imagiers, capable de développer sur les murailles d'un cloître une longue légende monastique, avec la naïveté d'un verrier d'autrefois et l'édifiante candeur d'un graveur d'Épinal ; Le Sueur qui parmi tant de banalités a souvent tant de grâce, un sentiment si pur, si tendre, qu'on a bien tort de comparer parfois à Raphaël, mais qui a su donner à ses figures de femmes, à ses beautés de clair de lune, à ses Phœbés glissant sur un char dans la nue, à ses blondes et chastes Muses tant de charme vaporeux, de douceur un peu maladive, touchante et chlorotique ; — Claude, le paysan lorrain, le pâtre de Chamagne, pour lequel la nature revêt toujours la grande féerie d'extase, l'habit « couleur de jour » qu'elle met dans les contes pour l'arrivée des Cléopâtres et des Reines de Saba ; le grand contemplateur muet et ébloui, l'œil le plus saturé qu'il y ait jamais eu par la magie de la lumière, le peintre des espaces et des sérénités célestes, des aurores et des couchants réverbérés par des façades qui se mirent dans des golfes, répercutés de toutes parts par des surfaces réfléchissantes, qui construisent des avenues, des perspectives de mirages, au bout desquels l'astre créateur de ces enchantements apparaît dans une gloire. Il faudrait dire un mot des graves portraitistes, tels que le sage Claude Le Febvre, et raconter la vie de Philippe de Champagne, ce maître éclatant, plus puissant que van Dyck, le peintre de l'héroïsme du siècle, de sa « vertu » et de sa « gloire », Richelieu et Turenne, Louis XIII et Bérulle (séminaire de Saint-Sulpice), Saint-Cyran, d'Andilly et la mère Angélique, artiste étrange, un peu notre Greco, à nous, dont la palette radieuse alla se mortifiant et se couvrant de cendres à mesure qu'il découvrait le monde de la beauté morale, et qui dans ce renoncement trouva le plus ému de ses chefs-d'œuvre, le jour où ce chrétien, ce père, ce grand peintre, fit le portrait de deux religieuses transfigurées par le miracle, dans la blancheur de leurs robes de bure et la blancheur de leur cellule de Port-Royal.

Il faudrait parler des Le Nain, ce trio de frères si originaux, ces grands artistes

mal connus, un peu exceptionnels, attentifs, dont l'un au moins est si beau peintre, et a su si bien rendre la dignité sérieuse, la cérémonieuse lenteur, la solennité simple, le geste rare du rural. Ces gens du Nord, peu Parisiens, observateurs, aux antipodes de Vouet et de Le Brun, ont inventé un genre qui n'est pas moins différent des paysanneries d'Ostade et de Téniers, et des intérieurs bourgeois de Terborch et de Gérard Dou. Leur peinture sévère, un peu triste, semble avoir retenu quelque chose de la craie de leur Laonnois. Leurs admirables tableaux du Louvre, leurs *Assemblées* ou leurs *Repas de paysans*, dans leur langue grave et monotone, un peu parcimonieuse, de ton volontairement grisâtre, disent des choses fortes, d'un accent juste, qu'on n'a plus retrouvées depuis, même chez Millet, et qui sont éternelles comme ce paysan immuable, cet homme de la terre, qui creuse le sillon et la tranchée, qui fait le pain et qui se bat.

Quant à Poussin, cet homme extraordinaire n'est pas moins isolé au milieu de son siècle, que le furent les Le Nain eux-mêmes. Ce merveilleux poète, ce « grand conteur d'histoires, grand inventeur de fables », qui vécut toute sa vie à Rome, dont le premier il aperçut, sentit la sublime campagne ; ce bourgeois français, devenu contemporain d'Epictète et de Marc-Aurèle, ce visionnaire, qui au milieu du monde présent, s'est refait une âme d'autrefois, à l'unisson de toutes les grandeurs et de la majesté romaine ; cet homme passionné, fougueux, *una furia di diavolo*, disait le cavalier Marin, fils de soldat picard, lui-même de haute stature et de grand tempérament, qui a passé sa vie à mettre en petits tableaux Plutarque et Tite-Live, la Bible et l'*Enéide*, ne ressemble à aucun homme de son temps. Louis XIII le fit revenir à grands frais, l'appela au Louvre et aux Tuileries ; il n'y tint pas plus de dix-huit mois (décembre 1640-novembre 1642). Il n'avait d'ailleurs que dégoût pour l'art des Italiens modernes, qui lui semblaient une collection de charlatans et de fripons. C'était un stoïcien qui avait l'âme d'un Virgile. Il lui arrive plus d'une fois de donner à son Christ les traits d'un Jupiter tonnant. Pour lui, il ne s'était rien passé depuis les Antonins ; le monde, après eux, semblait vide. Qu'on se rappelle son portrait du Louvre, ces yeux faibles, liserés de sang, que blesse le chatoiement, l'éclat, peu aptes à saisir le détail et le fourmillement, ce regard de presbyte, impuissant et trouble de près, et qui se pose à l'horizon, où les lignes s'apaisent, et où le contour des choses atteint au calme et au repos. Ce grand méditatif, ramassant un peu de terre, mêlée de quelques miettes de marbre et de porphyre, et tendant à un étranger cette poussière auguste, en lui disant : «Prenez, voilà l'ancienne Rome ! », créait une religion et une poésie.

Fort admiré et peu compris, ses peintures, quand elles arrivaient à Paris, faisaient

événement; elles étaient commentées, devenaient l'objet de conférences, et on a pu croire que ce raisonneur n'était qu'un moraliste qui faisait de beaux sermons. On l'appelait le « philosophe », le « peintre des gens d'esprit ». Et le fait est qu'à un moment de sa vie, aux environs de la quarantaine, le peintre des *Sept Sacrements* (les deux séries de tableaux qu'il peignit sur ce sujet sont aujourd'hui en Angleterre) (1) parut n'avoir d'autre dessein que d'exprimer, en abrégés plastiques parfaitement clairs, le plus de *pensée* possible, une idée générale des grandes fonctions humaines, l'enfance, le mariage, le sacerdoce, la mort. Œuvre singulière, la seule à comparer en France avec les grandes œuvres bibliques de la peinture, les *Actes des Apôtres* de Raphaël, ou avec ce qu'on a pu appeler l'Évangile de Rembrandt. Et il arrive alors que Poussin, par moments, ait l'air d'un pur idéologue qui, dans certains de ses tableaux, comme ceux de la *Manne* ou de *Rébecca*, ne se propose de faire autre chose qu'un cours de psychologie appliquée, ou une illustration du traité cartésien *Des Passions*.

Mais ce ne fut là qu'un moment, une crise passagère dans cette vie fort secrète, et dont les mouvements réels nous demeurent fort mal connus. En réalité, sous tous les sujets qu'il traita, Poussin ne faisait que poursuivre son rêve intérieur, le plus voluptueux ou le plus héroïque des songes. Ce maître magnifique, qui a tant dessiné d'après l'antique et la nature, jamais ne les regarde en peignant; jamais il ne se laisse emporter par le plaisir du beau morceau, par le charme de la matière, comme un Rubens ou un Rembrandt, qui ne résistent pas à l'attrait du modèle. Poussin porte son monde dans sa tête. Il avait l'imagination la plus rapide, une faculté instantanée, que l'on n'a vue qu'à lui, et dont témoignent ses sublimes dessins, de décomposer une scène, fût-ce la plus complexe et la plus fugitive, en attitudes expressives, et de l'évoquer en quelques traits de bistre ou de sépia, auxquels il savait communiquer la surprenante vie du style; furieuses ou caressantes, agitées ou tranquilles, qu'il s'agisse de la *Prise de Jérusalem* ou de l'*Enlèvement des Sabines*, de *Renaud et d'Armide* ou de *Vénus et Adonis*, ces attitudes se groupent dans l'esprit de l'artiste en figures musicales et s'écrivent d'elles-mêmes sur la toile dans un fluide mince et frugal, d'une essence inouïe de finesse et de solidité. Sa couleur, qui ne chatoie pas, qui ne s'empâte et ne s'alourdit jamais, est pourtant une des plus précieuses qui existent. Nulle n'évoque une sensibilité plus

(1) La première, peinte pour le cavalier del Pozzo, terminée en 1641, appartient au duc de Rutland, au château de Belvoir, près de Grantham; l'autre, peinte pour Chantelou de 1644 à 1647, a passé de la galerie d'Orléans dans la collection de Bridgewater-House, aujourd'hui à lord Ellesmere, à Londres. Il y en a une copie ancienne au musée du Mans.

intellectuelle. L'antiquité ne lui suffit pas, Poussin remonte à l'âge d'or. Il se réfugie dans l'utopie des siècles de Saturne, d'une nature souriante à sa première aurore, dans la création de vagues Champs Élysées. La terre se peuple de figures animales et divines, de Corybantes et de Cabyres, d'Oréades et de Naïades, à la fois précises et flottantes, sans lien, ne formant ni tribus, ni cités, isolées, chasseresses, pastorales, ne connaissant encore que la vie lente du rêve ou les enlacements du plaisir. Dans ces merveilleuses *Bacchanales*, dans ces *Triomphes de Flore*, dans l'incomparable *Narcisse*, la beauté est faite d'abandon au rythme de la nature. Chaque figure n'est qu'une variation mélodique, une voix posée sur le thème sourdement exprimé par l'orchestre des choses. Et une mélancolie divine s'exhale de ces peintures. Mélancolie de ce qui n'est plus, tristesse de l'être éphémère qui s'aperçoit qu'il aime sur un lit de tombeaux, regret de la vie qui s'écoule, d' « être venu trop tard dans un monde trop vieux », et où l'on ne goûte plus la vraie douceur de vivre : qui dira ce qui fait des *Bergers d'Arcadie*, sous sa forme discrète, la plus profonde des élégies ?

Admirable Poussin ! Le premier des modernes, il a cueilli le rameau d'or. Comme Gluck et comme Rameau, son génie, jusqu'au dernier jour, fut de trouver ces attitudes, belles dans la violence et plus belles dans le calme, dont les artistes grecs avaient découvert quelques-unes et dont chacune demeure un objet de joie éternelle ; c'est un des inventeurs plastiques, un des poètes de la forme humaine, un des plus prodigieux créateurs de lignes et de rythmes, en accord avec le paysage et avec le sentiment de la vie universelle, en un mot, le peintre du monde dont l'art grave ou charmant, pathétique, amoureux, donne le plus purement l'impression d'une musique.

IV

LA FONDATION DE L'ACADÉMIE CHARLES LE BRUN

Tel était, vers le milieu du siècle, l'aspect de l'école française : de grandes forces, mais un peu éparses, sauf en architecture ; beaucoup d'énergies, mais non groupées et manquant de lien ; un certain désordre, avec une discipline latente, et déjà une forte idée de la raison. D'autre part, les écoles rivales étaient sur le point de disparaître. La nôtre, très fière de Poussin, et sans trop le comprendre, commençait à concevoir la notion de l'art ; il restait à faire de cet ensemble un tout coordonné, à lui donner un plan, un programme, une unité nationale. L'œuvre se fit, en partie d'elle-même, et en partie grâce à Le Brun.



NICOLAS POUSSIN. L'INSPIRATION DU POÈTE (Musée du Louvre).
Aquarelle de RENÉ PIOT.

En 1648, un groupe de peintres et de sculpteurs, Français et Flamands d'origine, fonda sous le nom d'Académie une école, un enseignement rationnel de l'art, enseignement dont la base, au lieu de l'empirique système de l'apprentissage, devait être l'étude de l'antique et du modèle vivant. Les associés étaient presque tous des brevetés, attachés à la cour par leurs fonctions ou par leur titre. Ils voulaient échapper définitivement à la routine et à la surveillance jalouse de la corporation. Les difficultés que rencontra l'Académie naissante, ses querelles, ses raccommodements, suivis de brouilles, avec la maîtrise, se prolongèrent pendant quinze ans. Le grand coup de l'opposition, ce fut d'élire comme chef de la maîtrise un homme de réputation immense, porté par la mode et la cabale, ce fameux Mignard, célébré presque à l'égal du Guide, auteur de ces vierges affectées qu'on appelait les « mignardes », et dont la *machine* colossale de la coupole du Val-de-Grâce (1663), louée en vers par Molière, passa, en face de l'Italie, pour une victoire nationale.

Il serait beaucoup trop long de rapporter ces démêlés. On a médit de l'Académie ; on lui prête dès son origine quelques-uns des défauts qui sont ceux de l'institution impériale, qui l'a remplacée. En réalité, elle était beaucoup plus libérale ; pas un artiste de talent qui n'en ait fait partie. En fait, sous le nom de privilège, la jeune Académie défendait la liberté. Appartenir au Roi, être des « gens du Roi », c'était alors la distinction et l'ambition uniques, c'était la seule manière de soutenir, contre le monopole et l'ignorance des maîtres, l'indépendance de l'art. En 1664, devenu surintendant des Bâtiments, Colbert vit le parti à tirer de l'institution ; il lui assura l'appui du roi, et la cause fut gagnée.

A la tête de l'Académie, il avait placé Charles Le Brun. C'était l'homme qu'il fallait pour ce rôle d'organisateur ; je laisse de côté ce qu'il fut comme professeur, sa doctrine, son Art poétique, qu'il a trouvé le temps d'exposer dans quelques courts traités et quelques conférences. Le mérite des élèves qu'il a formés, La Fosse, Jouvenet, les Boullogne, dit assez la valeur du maître. Le Brun a laissé une école, là où auparavant il n'en existait pas. J'ai déjà dit un mot du peintre, et j'y ajouterai peu de chose. De son temps immensément célèbre, capable, on l'a vu, de manier comme personne le style de l'allégorie pompeuse, une langue d'un héroïsme sensuel et ampoulé, force nous est de convenir que le rhéteur, en lui, l'emporte sur le poète ; nous ne goûtons qu'à demi ces grandes peintures courtisanesques, remplies d'allusions savantes, où l'Histoire d'Alexandre n'est qu'un long déguisement des guerres de Louis XIV, où le passage du Granique signifie le passage du Rhin, et où, comme dans la Galerie des Glaces (1686), tout n'est qu'un vaste rébus, une perpétuelle charade sur Apollon et le Roi-Soleil. Non que le sentiment nous

choque ; mais ces lieux communs ont perdu la puissance d'émouvoir. Nous ne prenons plus ces périphrases pour de la poésie. C'est merveille d'ailleurs que Le Brun, toutes les fois qu'il lui plaisait, pouvait manifester (comme plus tard David) un admirable sentiment de la vie ; certaines tentures, comme les *Saisons* ou les « maisons royales » (vieille idée du calendrier des Heures du duc de Berry), certaines scènes de l'*Histoire du Roi* (1675), sont ce que nous avons en France de plus majestueusement réel et historique. Le *Mariage*, et plus encore la *Rencontre dans l'île de la Conférence*, avec le contraste des deux cours et des deux royaumes, de la gravité espagnole, sobre, orgueilleuse et noire, et de la France vive, claire, ébouriffante et chatoyante, sont des choses qui devraient être chez nous de même valeur et de même sens que les *Lances* de Velasquez.

Cette production immense ne suffit pas encore à l'activité de ce grand artiste. Plus encore que d'un peintre, son vrai rôle est celui d'un surintendant des Beaux-Arts. Pour lui, l'art est action. Le Brun, avec un admirable génie, de prodigieuses ressources d'ingéniosité et d'imagination, allait être pendant vingt ans le chef d'une armée de sculpteurs, d'ébénistes, de décorateurs, d'orfèvres, de tapissiers, d'architectes et de stucateurs. Directeur de la manufacture des meubles de la Couronne (Gobelins), il allait, jusqu'à sa mort (1690), fournir infatigablement des modèles de carrosses et des modèles d'espagnolettes, des dessins pour le château des galères royales et pour les serrures des appartements, des projets de statues, de bas-reliefs, de grottes, de bassins, de fontaines, de tapisseries, de feux d'artifice, de meubles et de décors de théâtre ; la magnifique scène de l'*Histoire du Roi*, qui montre la visite de Louis XIV aux Gobelins, parmi un déballage de trésors, de meubles de Boulle, de balustres, de tentures, de la mirifique argenterie et des vases de Ballin, montre Le Brun dans sa vraie grandeur : ce fut le metteur en scène, le vaste impresario de la féerie de Versailles.

L'ARCHITECTURE SOUS LOUIS XIV. LE LOUVRE. CLAUDE PERRAULT. BLONDEL. HARDOUIN MANSART

Mais il se fit la main au Louvre. Le Louvre, de 1660 à 1670, fut la première, la plus urgente des préoccupations royales. On a vu tout à l'heure en quel état se trouvait la bâtisse des vieux rois. De ce chaos, il s'agissait de faire jaillir un ordre. De là, la façade de Perrault.

Elle a toute une histoire, racontée d'une manière plaisante par Charles Perrault et sur laquelle je reviendrai. Cette œuvre d'une charmante élégance a passé longtemps pour un chef-d'œuvre irréprochable. Jean-Jacques Rousseau la place seule, avec le quatrième livre de l'*Enéide*, au rang des choses parfaites. Elle est pourtant loin

d'être sans défaut. Cette fameuse colonnade a le tort de n'être qu'un décor. Mais quel décor ! Il est d'une grâce paradoxale. Il ne tient en réalité que par des artifices ; la pierre n'y est qu'une illusion, un trompe-l'œil, un habit de parade ; toute l'armature est en dedans. La colonnade du Louvre est le premier exemple de l'architecture en fer. C'est ce qui lui permet ses extrêmes audaces, ses invraisemblances d'équilibre. Avec tout cela, c'est peut-être l'œuvre la plus brillante, la plus nette, la plus décisive du siècle de Louis XIV. Dans le style d'apparat, cette formule radieuse s'est imposée comme un axiome. Voyez les façades de Gabriel, place de la Concorde, voyez la colonnade du Grand Palais des Champs-Élysées : ce sont les filles de Perrault, et aucune n'a le même bonheur de proportions, le rythme nombreux et juvénile de ses colonnes jumelles, le sourire de sa balustrade coupée par un fronton, l'équilibre de son soubassement sévère et de son grand dais ajouré, cette expression de fête, de grand *velarium* festonné d'ombres mouvantes sur un balcon. Qu'était-ce quand, à la place du Jardin de l'Infante, se creusait un large fossé, une marge qui donnait du recul et du jet à cette composition? Le décor des pompes solennelles, des grandes journées populaires, sort tout entier, depuis deux siècles, de la colonnade du Louvre.

On devait au même architecte, détesté de Boileau, le sobre et délicat monument de l'Observatoire, un des plus excellents que l'on ait consacrés à une œuvre scientifique, et le modèle d'un genre d'édifices alors très nouveaux en Europe : l'Arc de Triomphe de la place du Trône, projet qu'on se contenta d'élever en charpente et en plâtre, et que nous n'avons plus. C'était un des premiers que l'on construisait depuis les Césars. Sans doute, pour les entrées des rois, surtout depuis la Renaissance, on n'avait pas manqué de relever dans les villes ce décor d'échafaudages, d'arcades et de portiques ; Anvers surtout s'en était fait une spécialité joyeuse, ses innombrables Sociétés, ses Chambres de Rhétorique rivalisaient de faste et d'ingéniosité. Rubens pour de telles occasions prodiguait son génie. Mais ce n'était que le décor d'un jour, dont le souvenir se perpétuait seulement par l'estampe. Nul prince n'aurait osé donner à ce moment de gloire un caractère permanent. Peut-être aussi un reste des mœurs du moyen âge, le souvenir d'une époque où une porte était un organe de défense (il n'y avait pas si longtemps que ces vieux remparts avaient servi), empêchait de renoncer aux portes d'autrefois, munies de herses et de ponts-levis. Quoi qu'il en soit, le nombre soudain de ces Arcs de Triomphe, qui surgissent à la gloire des armes de Louis XIV, montre assez quelle conscience la France prenait alors de sa paix intérieure, de sa force et de sa victoire.

De ces monuments héroïques, tels que la magnifique Porte de Paris, à Lille,

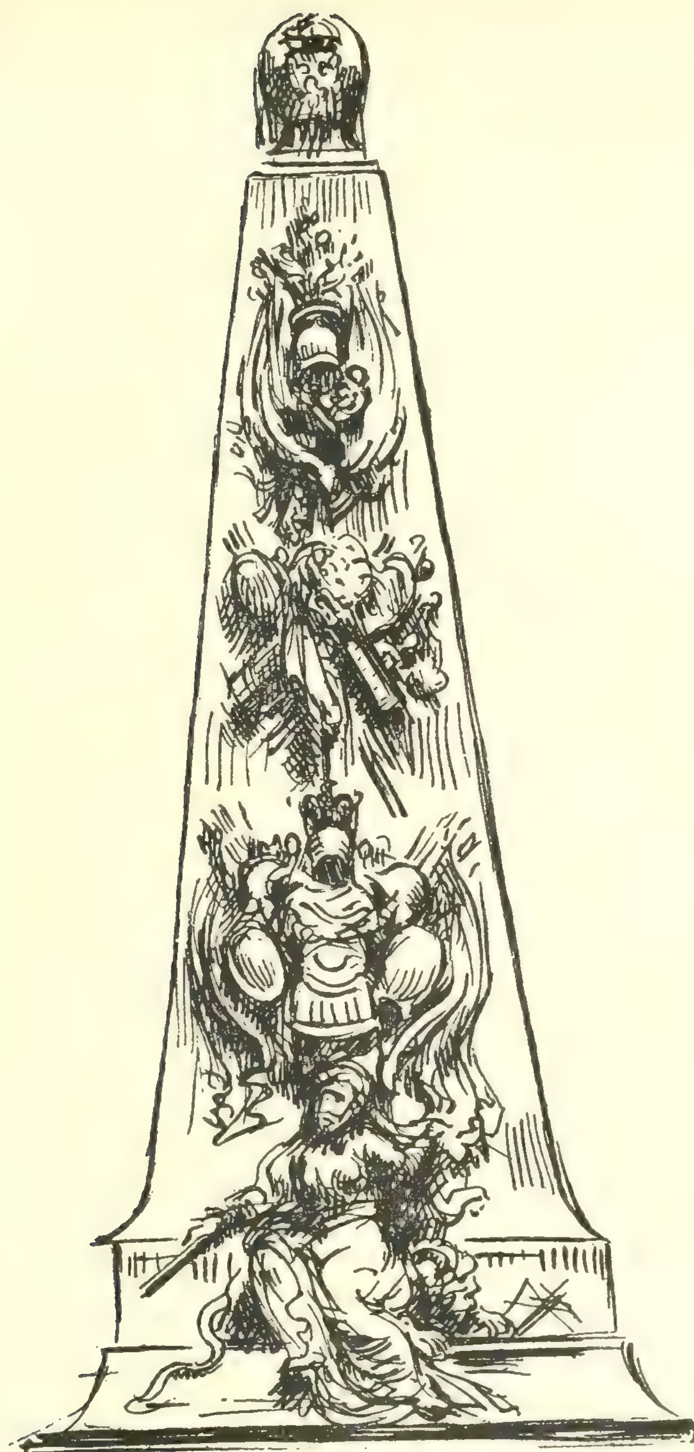
ou la belle Porte Saint-Denis, de Pierre Bulet, à Paris, glorifiant l'une et l'autre la conquête de la Flandre (1674), la Porte Saint-Martin, de François Blondel, qui commémore la conquête de la Franche-Comté (1667), serait peut-être encore le plus beau des Arcs de Triomphe, si celui de Chalgrin ne bénéficiait de plus de gloire militaire et d'une position plus avantageuse. La beauté de la masse, la proportion de la corniche et de l'entablement, celle des pleins et des vides, sont d'une science profonde, à laquelle s'ajoute le prix du décor sculpté par les Marsy et Martin Desjardins. Cette fois encore l'expression est devenue classique.

A ce même sentiment de la grandeur française, il faudrait rapporter les vastes ensembles monumentaux, la construction de la place des Victoires (1676) et celle de la place des Conquêtes (place Vendôme, 1686), par Jules Hardouin Mansart. On verrait là, comme au Parlement de Rennes, ce qui distingue cette France nouvelle de la France d'Henri IV et de la place Royale. Mais on entre déjà ici dans une autre époque. Et il est temps d'en arriver à l'œuvre qui résume tout, à laquelle tout aboutit : à la création de Versailles.

LA CRÉATION DE VERSAILLES Versailles est plus qu'un palais : c'est un monde, le monde qui, depuis deux siècles, conserve, aux yeux de l'univers, la gloire de représenter la France. Pour beaucoup, ce palais éclipse la cathédrale. Ce n'est pas Louis XIV seulement, c'est la France que l'on continue à juger (comme le redoutait Colbert) « à l'aune de Versailles ».

On ne peut tout raconter, tout dire. Mais il faut au moins distinguer sommairement les étapes de cette création prodigieuse. On a vu plus haut ce qu'était le joli Versailles cavalier, le tourne-bride de Louis XIII, simple maison de campagne sur une butte, au milieu de forêts et de terres giboyeuses. C'est le prologue. La vraie histoire ne commence qu'avec Louis XIV. Elle se passe en deux actes : le troisième, qui suivra plus tard, sera exposé en son lieu.

C'est en 1661 (juillet) que Fouquet donne, au château de Vaux, la fête téméraire qui décida de sa perte. Le jeune roi de vingt ans, ulcéré, en revint résolu à punir l'insolent, qui d'ailleurs n'était qu'une canaille. Fouquet alla expier ses friponneries à Pignerol. Il semble aussi que c'est tout de suite après cette visite, que le roi conçut ses premiers projets sur Versailles. Louis XIV n'aimait pas Paris. Il n'oublia jamais les barricades et la Fronde. Il lui souvenait de sa fuite, à cinq ans, en plein hiver, et d'avoir couché à Saint-Germain, sans feu, les pieds passant à travers les trous de draps percés. Il se rappelait la borne, le coupe-gorge de la rue de la Ferronnerie, et le couteau de Ravaillac. Au Louvre, plein de mauvais souvenirs,



PYRAMIDE DE LA PORTE SAINT-DENIS (1674), par Michel Anguier.

d'ailleurs chaotique, inorganique, il préférait les charmes des autres maisons royales, Saint-Germain, Fontainebleau, Chambord, où la cour si souvent le suivait avec Molière, dans les carrosses de van der Meulen. Mais, là encore, il retrouvait des images de nos troubles et d'une race méprisée. Le Bourbon n'était pas à l'aise chez les Valois. A Versailles, rien ne le gênait : il était chez son père. Il rêva d'agrandir, d'embellir la maison. En dépit de Colbert, qui tenait pour le Louvre, soutenait qu'à Versailles on ne ferait jamais rien de bon, le roi s'entêta, et Versailles fut.

Il faut y insister : Versailles est avant toute chose l'œuvre de Louis XIV. Tout y porte sa marque. Pas un trait de l'immense château, pas une moulure, pas une serrure qu'il n'ait voulue et approuvée. Sans cesse nous le voyons, en toute saison, été, hiver, survenir sur le chantier, parcourir les appartements, se faire rendre compte des travaux, corriger les devis, pousser, activer architectes, entrepreneurs et ouvriers. Ce palais, dix fois remanié, étendu, bouleversé, comme un poème remis vingt ans sur le métier, ne prit que peu à peu sa forme définitive, suivant le *crescendo* des ambitions de l'auteur (il faut donner cette fois ce nom à Louis XIV). Dans cet ouvrage dont il est le centre, il déploya toute la grandeur magnifique de son âme, et l'incroyable esprit de détail sans lequel il n'est pas de vrai chef. De là l'harmonie du chef-d'œuvre. C'est une vie et c'est un songe.

A Vaux, Louis XIV avait trouvé les artistes du surintendant : il leur confia son ouvrage. Le Vau fut l'architecte, Le Brun le peintre et le décorateur, Le Nôtre le jardinier ; Francine se chargea des eaux (grand problème, sur ce plateau, à deux lieues de la Seine, et à soixante mètres au-dessus de son lit). Fouquet avait eu la main heureuse : il épargna au roi la peine de choisir. Il n'est pas jusqu'aux orangers de Vaux qui ne vinrent décorer les parterres de Versailles.

Le Vau ne toucha pas au château de Louis XIII : il lui fut seulement permis de le décorer. Du côté de Paris, le château conserva son aspect d'élégance riante du temps de Bassompierre. L'architecte se borna à dessiner, en guise de préface, une avant-cour monumentale, flanquée de pavillons de briques (plus tard les Ailes des ministres), et précédée elle-même d'une vaste rampe en fer à cheval, où montaient les carrosses. Du côté du parc, au contraire, grand contraste : au sommet de la butte aplanie en terrasse, dominant au loin la forêt et les plaines fuyantes, s'éleva en trois ans un vaste palais à l'italienne, un édifice à colonnades de Vignole ou de Scamozzi. Un rez-de-chaussée d'ordre rustique, formant un soubassement, un socle rectiligne, continu et massif ; un *piano nobile* (étage noble), composé de deux corps reliés par une façade, décoré d'un ordre ionique, et supportant un large entablement surmonté d'une attique, couronnée elle-même de balustrades et de

statues, de cent trophées se détachant en clair sur le fond du ciel, telle fut l'ordonnance grandiose adoptée par le vieux maître. C'est celle qui est demeurée inaltérée jusqu'à nos jours. Mais l'étage principal, sur sa base, dominant le parterre et la fuite du paysage, avait un mouvement qu'il n'a plus : sa façade, en retraite entre les avant-corps, déterminait un centre d'ombre, un second plan, une brusque rupture de l'horizontale, comme un puissant coup de théâtre. On obtenait ainsi une terrasse, un plateau : prodigieuse avant-scène où le roi, avec toute la France, pouvait s'avancer au balcon et, au bout du canal, de l'immense niveau d'eau qui déjà marquait au pied de la montagne royale la course des lointains sublimes, contempler la gloire du soleil, dans un tête-à-tête d'astres.

C'était déjà quelque chose d'unique. Et, tout autour, c'étaient les jardins, les bosquets, la Venise suspendue des eaux, les chutes qui semblent descendre de cascade en cascade et de nuage en nuage, les bassins, les miroirs qui environnent la colline et le palais sur son piédestal, de la vie diaphane de la nacre et des reflets. Il faut lire dans les contemporains l'émerveillement de cette création magique, ces surprises, ces grottes, ces marbres blanchissants le long des avenues, cet immense Parnasse ordonné comme un chœur d'harmonies pétrifiées, autour du dieu du jour. Là-bas, dans le merveilleux groupe écumeux de Tubi, au milieu des Tritons sonores, du quadrige hennissant, c'était le lever impétueux de l'astre à son aurore. Ici, parmi les nymphes empressées comme des nues délicates, parmi les chevaux dételés des Marsy et de Regnaudin, le dieu éblouissant, descendu de son char, se reposait, au bout de sa carrière, dans les bras d'Amphitrite. Et, dans ce paysage réglé et enthousiaste, dans cette ascension et ces étagements de terrasses, dans les gradins de la gigantesque échelle architecturale, jusqu'à la plate-forme suprême où trônent les dieux vivants, quelle image de la monarchie ! « Ces eaux qui montent avec tant de grâce et de majesté, dit Michelet, semblent exprimer la vaste circulation sociale qui eut lieu alors pour la première fois ; la puissance et la richesse montant du peuple au roi, pour retomber au peuple, en gloire, en bon ordre, en sécurité. La mère d'Apollon, la charmante Latone, en laquelle est l'unité du jardin, fait taire de quelques gouttes d'eau les insolentes clameurs du groupe qui l'assiège ; d'hommes, ils deviennent grenouilles coassantes ; n'est-ce pas la régente triomphant de la Fronde ? »

LE VERSAILLES DE J.-H. MANSART

Mais déjà le nouveau palais ne suffit plus. Il faut faire place à des rêves plus vastes. Le château de Le Vau n'était qu'un château de plaisir, un grandiose théâtre pour les fêtes royales. Désormais

Louis XIV décide d'y transporter la cour et le siège du gouvernement. Au Versailles de la paix d'Aix-la-Chapelle succède le Versailles de la paix de Nimègue; au Versailles de La Vallière, le Versailles de la Montespan.

Avec ce bonheur des grands règnes, le roi trouva cette fois encore l'homme de son désir. Jules-Hardouin Mansart, petit-neveu de François Mansart, venait de se faire connaître par plusieurs entreprises célèbres : la place des Victoires, à Paris, pour le maréchal de la Feuillade, et le château de Clagny, à Versailles (à peu près sur l'emplacement de la mairie actuelle), pour Mme de Montespan. Il était l'homme de la favorite. La maîtresse n'eut pas de peine à le faire agréer au maître. « C'était, dit Saint-Simon, qui le déteste, un grand homme bien fait, de visage agréable, et de la lie du peuple, mais de beaucoup d'esprit naturel, tout tourné à l'adresse et à plaire... » Il plut, et fit le Versailles que nous voyons aujourd'hui.

Tout s'agrandit, tout se régularise. Le palais, déjà double, composé de deux palais adossés, quadruple d'étendue. De part et d'autre du corps central, il pousse tout à coup l'éventail des deux ailes colossales, qui lui donnent sa démesurée et planante envergure. Pour supporter ces ailes immenses, il faut agrandir la colline, la prolonger au nord et au sud par une montagne artificielle; on triple la surface de l'esplanade, qui devient le parterre d'eau. Pour soutenir ces terrassements, on érige les voûtes babyloniennes de l'Orangerie, on hisse les escaliers géants qui relient le parterre d'eau au parterre du Midi. On assèche des marécages, on creuse la pièce d'eau des Suisses, la mer du bassin de Neptune. Les énormes bâtiments des Réservoirs s'élèvent, et le monde des casernes, des ministères, des bureaux, puis, pour la cavalerie, les carrosses, les courriers, se bâtissent, au pied du palais, les admirables hémicycles des Grandes Écuries. A ces prodigieux travaux, des armées de manœuvres se hâtent jour et nuit : 22 000 hommes, 6 000 chevaux en 1682, l'année suivante, 36 000 hommes. Des épidémies se déclarent dans ces terres malsaines, on emporte chaque nuit des charretées de cadavres; le roi lui-même y prend la fièvre. Mais, poussé avec frénésie, le formidable monument s'achève. La cour s'y installe à demeure en 1682.

Plus encore que la grandeur, tout, dans ce palais des palais, respire l'unité. Mansart, en la reprenant, perfectionne encore la pensée de Le Vau, ou plutôt la transforme. Au bâtiment central, il supprime la terrasse, la remplace par l'immense galerie, cadre de tant d'histoire. Une façade continue, modelée par de fines saillies, fait face sur le parterre, radieuse, sans ombres, sans « effets », belle seulement de sa grâce et de son resplendissement; et d'un bout à l'autre des deux ailes indéfiniment prolongées, la même façade se répète; l'immense caravansérail des noblesses de nos

vieilles provinces entre dans cette enveloppe uniforme, d'une grâce idéale. Mais voici le trait de génie : le mouvement, que Le Vau avait cherché au centre, Mansart le déplace sur les ailes. Celles-ci se reculent, s'éloignent, forment un immense arrière-plan, une basse en demi-teinte sur laquelle tranche l'éclat de la royale galerie ; elle joue, par l'effet de l'optique et de la perspective, sur les lignes parallèles et plus basses qui l'accompagnent, et qu'elle a l'air de dominer comme l'avant d'un vaisseau aperçu par la proue. Ainsi, seul, comme un roi sur le front étincelant d'une armée, plus grand, absorbant les regards, réfléchissant tous les rayons, le corps du château souverain s'avance sur sa terrasse au-devant du soleil.

Depuis le romantisme, les ennemis de l'art classique ont mille fois critiqué la conception de Versailles, cette impérieuse plate-bande, cet absolu horizontal. On a mille fois cité le mot de Saint-Simon, surpris, scandalisé devant cette façade sans toits, comme devant une maison « dont les combles auraient brûlé ». On va répétant son autre mot, sur « le plaisir superbe de forcer la nature. » On veut voir dans cette construction un mensonge doré, une trahison de nos traditions, cet immense décor et cette immense gloire où rien n'indique l'intimité, où rien ne révèle la vie, où tout semble un palais à l'usage des immortels.

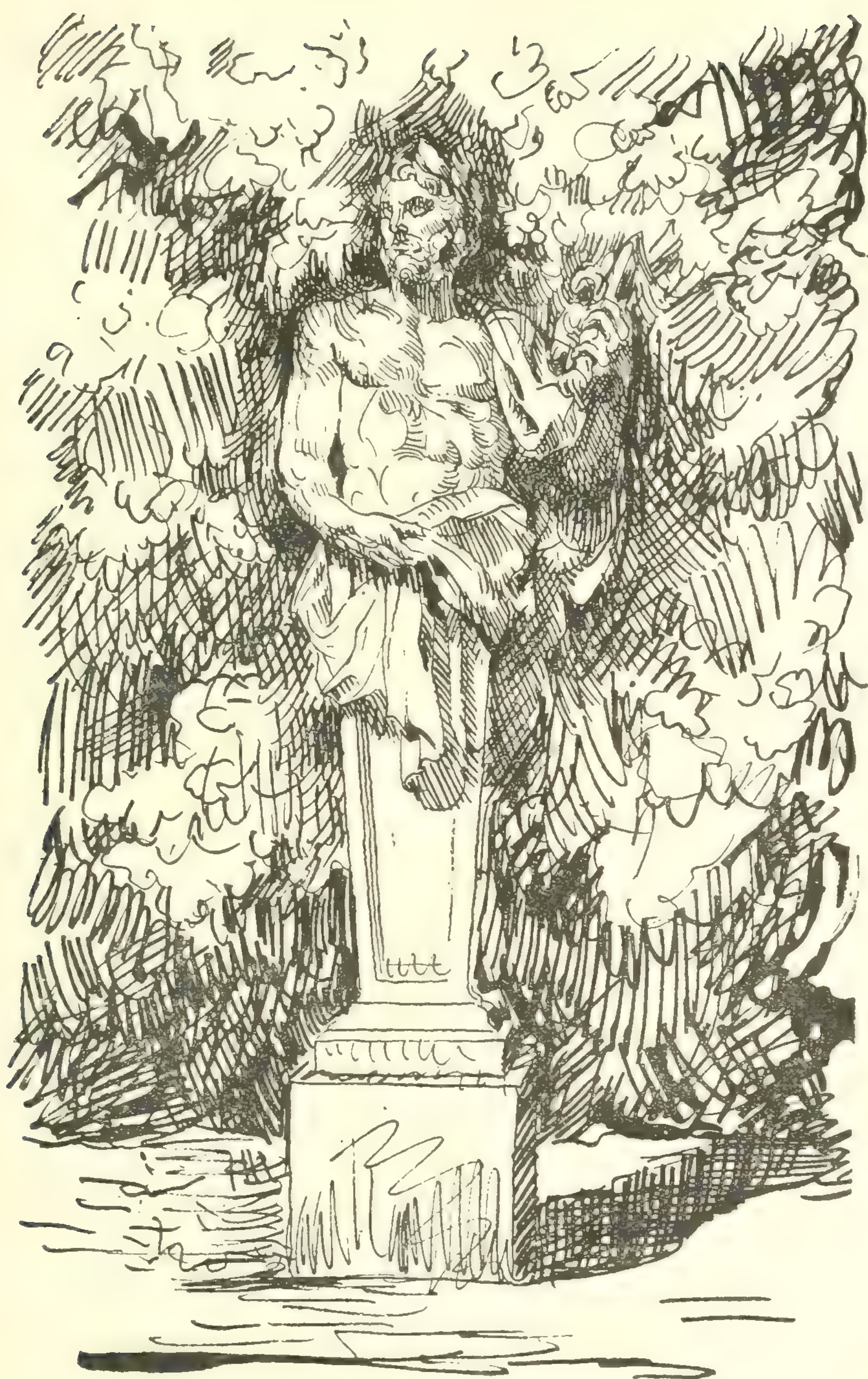
Il est vrai : mais cette impression d'apothéose, cette déification de la France royale, la France entière y conspirait. Bossuet les absout d'un mot : « Dieu défendait l'ostentation que la vanité inspire et la folle enflure d'un cœur enivré de ses richesses ; mais il voulait cependant que la cour des rois fût éclatante et magnifique, pour imprimer aux peuples un certain respect. » Depuis l'origine d'elle-même et le commencement de la monarchie, tel était bien le sens de la pensée française. Cette unité, cet ordre, il y avait mille ans que la France les poursuivait à travers le moyen âge. Pour la première fois il était donné à l'art classique de les réaliser. Versailles demeure à ce titre le miroir de la France. L'étranger, depuis deux siècles, admire cette rayonnante image d'une conscience arrachée à toutes les idées confuses, ayant institué sur elle-même la monarchie de l'intelligence et de la volonté claire. Tout s'efface devant le palais. La nature, les sombres masses des bois s'abaissent et reculent ; au pied de la façade, le double miroir du parterre d'eau réfléchit la lumière blonde de la grande galerie ; les statues, les fleuves et les rivières de bronze se prosternent sur leurs urnes, tout obéit à l'empire de la ligne, tout rentre devant le roi dans le plan horizontal. Et parfois, au couchant, au dessus des terrasses, le prodigieux château apparaît tout doré et presque immatériel, comme une création d'ambre et de songe, comme une vision enchantée, comme un palais d'Armide.

Le décor de Versailles En effet, cette parfaite image de la grandeur française n'est pas moins aimable qu'elle est belle. Elle n'a pas seulement la force, elle a la grâce. Et c'est en cela qu'elle est France. Il ne faut jamais oublier (mais, le peut-on, si l'on a des yeux ?) que ce rêve de pierre, ce palais d'Haroun-Erraschid, sanctuaire du pouvoir centralisé et absolu, fut la création d'un roi de vingt-cinq ans, qui adora les femmes, dont toutes raffolaient, pour qui toute la France eut les yeux d'une maîtresse. Autant que par la gloire, il régnait par l'amour. On n'a que trop parlé de la majesté de Versailles : qui en dira la volupté ?

Comparé au monstrueux Kreml, à la sainte Ilion des Tsars, où des architectes italiens mêlèrent pour les successeurs des Ivans la muraille du camp tartare et les dômes, les minarets, les bulbes, la fantasmagorie de Byzance et de l'Asie ; comparé au gril de granit, à la Trappe fanatique et funèbre des rois catholiques, à ce cruel Escorial, moitié alcazar, moitié couvent, qui gèle et brûle tour à tour sur les pierrailles de sa sierra, image de l'impérialisme le plus noir, du plus sombre désespoir de la nature humaine, qui a voulu gouverner le monde d'un tombeau et donner à la vie la loi de la poussière et le goût du néant : comparé à ces deux images du despotisme et de la mort, qui ne comprend le sens lumineux de Versailles, quel type supérieur de civilisation nous offre ce chef-d'œuvre, et le choix de l'Europe et de l'univers ?

Certes, la façade de Mansart nous présente une image héroïsée de la vie : image un peu abstraite, sans doute, légèrement incommode dans sa décence suprême, volontairement épurée des servitudes humiliantes et des nécessités vulgaires. Nulle part, dans ce tableau stylisé, on ne trouve l'aveu, cher à la bonhomie et au bien-être du moyen âge, des fonctions basses de la nature. On y cherche une salle à manger, un cabinet de toilette. Mais que viendraient faire ces soins bourgeois et domestiques autour du trône de France ? Quant à la vraie intimité, Louis XIV ne lui a que trop accordé (en dépit de ses architectes), en ne voulant habiter personnellement que le logis de famille, la modeste maison paternelle. Il a fait de ce contraste une trouvaille des plus expressives. Versailles tourne vers Paris sa face familière, vers les jardins sa face d'apparat ; d'un côté, le premier gentilhomme du royaume, de l'autre un être impersonnel, le Roi, l'État, la France.

Mais, dans cet éclat même, nulle morgue, rien d'inhumain. La noblesse s'enveloppe de charme, et veut séduire. Elle séduit au soubassement, par les masques souriants et gracieux des Marsy ; elle s'allège, au couronnement, par les magnifiques trophées qui estompent la balustrade qui surmonte l'attique, comme un souvenir permanent de quelque fête militaire, une fumée de Bengale mêlée à un frisson per-



TERME D'ULYSSE (1688), par Magnier. (Parc de Versailles, rond-point des Philosophes).

pétuel de drapeaux. Mais c'est surtout aux grandes fenêtres que la grâce se joue, comme le sourire au bord des yeux. Mansart supprime la vieille croisée du quinzième siècle, qui avait vécu jusque-là ; il adoucit son cadre carré, le remplace par un cintre, par une courbe attrayante : pouvoir d'une ligne ! Simple retouche qui attendrit la physionomie, écarte le sévère et ne laisse que l'affable. Le tympan qui surmonte la baie se remplit de sculptures exquises. Toute cette magnificence vise à plaire. Un grand romancier, Louis Bertrand, l'a écrit dans une page heureuse : « Comme elle paraît légère, cette couronne fleurdelysée qui se détache, au cintre des fenêtres, parmi les attributs de l'amour, des arts, de la poésie, parmi les cornes d'abondance, les buires et les coupes de vins précieux ! Les trophées eux-mêmes disparaissent sous des guirlandes et des palmes, les torches et les carquois de Cupidon s'y mêlent aux cimeterres, aux canons et aux étendards de Mars. Des masques de bal ou de comédie rient parmi les fruits et les fleurs... Partout des grappes de raisins, des touffes de roses et d'héliotropes, des vases qui vomissent des pièces d'or, des colliers qui sortent de coffrets entr'ouverts, des violons, des flûtes, des hautbois, des tambourins, alternant avec des pinceaux, des ciseaux de sculpteurs, des équerres d'architectes. Le roi construit, peint, sculpte, chante, fait la guerre pour le bonheur et la gloire de ses peuples. Ce Palais de la Victoire, c'est aussi le Palais de la Joie. »

Pour les dedans (beaucoup moins intacts, souvent défigurés), la splendeur de Versailles, la merveille de tant de merveilles, le centre et l'axe de tant de gloires, c'est la Grande Galerie : vaste salle de fêtes, ample, spacieuse comme une cathédrale, entre ces deux pôles de la vie, le Salon de la Guerre, le Salon de la Paix. Ce qui surprend d'abord, dans le faste des richesses extrêmes, c'est la discrétion du tout, l'atmosphère raffinée, le calme, le goût, l'harmonie : avec ses dix-sept fenêtres et les dix-sept arcades de glaces qui les répètent, reçoivent le jour et le renvoient ; avec son cadre de marbres blancs, cantonnés de marbres presque verts, sur lesquels se détachent des pilastres de marbre mauve ; avec ses chapiteaux de bronze où s'ébouriffe le coq gaulois, ses belles chutes d'armes, ses panoplies de Coysevox et de Massou ; avec l'immense corniche de marbre de Caffiéri, l'éblouissant trait d'or d'où s'élance à la voûte le dithyrambe de Le Brun, — villes éplorées qui embrassent les genoux du héros, lion espagnol écrasé par la massue d'Hercule, aigle impérial terrassé, les ailes déchiquetées, — ce qui résulte pourtant de cette diversité, c'est la fusion, la douceur. L'accord des marbres multicolores, des bronzes, des peintures, compose une symphonie d'un inexprimable gris, un air velouté et subtil, où flottent d'impalpables parcelles d'or, on ne sait quoi d'inimitable, qui ne



ATLANTE (1655-1657), par Pierre Puget (porte de l'Hôtel de Ville de Toulon).

se respire que là, et qui équivaut presque au mystérieux jour des vitraux et des saintes chapelles. Qu'était-ce, quand l'immense galerie étincelait de ses lustres, de ses candélabres d'argent, de son prodigieux mobilier d'argent et de vermeil? Où sont les girandoles, les torchères, les tables, les guéridons, les aiguières, les caisses d'orangers en fleurs? De ce luxe quasi fabuleux (presque aussitôt évanoui, fondu au creuset des guerres de la succession d'Augsbourg), il ne subsiste que le souvenir, avec le souvenir des fêtes et des drames, des réceptions d'ambassadeurs, des doges et des pachas de Siam, et de la comédie bruissante que nous raconte Saint-Simon. Mais il en reste assez pour comprendre ce qui s'est vu là pour la première fois, ce miracle de culture délicate et de politesse française, cet équilibre dans la gloire, cet art de la nuance dans la magnificence suprême et, comme le dit d'un mot l'incomparable Sévigné, « cette sorte de royale beauté unique dans le monde ».

LES SCULPTEURS DE VERSAILLES. COYSEVOX, PIERRE PUGET Mais autour de ce palais, la fantaisie de Le Brun, de Coysevox, de Girardon, de Le Hongre, de Tubi, de Le Gros, de Lespingola, de Lecomte, de Buirette et des Marsy a multiplié les attraits et les surprises secrètes.

Il n'est pas toujours facile de distinguer entre toutes ces œuvres des personnalités bien nettes. On ne s'en plaindra pas : l'ensemble y gagne en harmonie, en unité de style. Tous ces ouvriers excellents ignorent l'inquiétude moderne, le tourment de l'originalité, qui si souvent déséquilibre la statuaire contemporaine, nuit à sa valeur monumentale. Tous parlent avec une égale aisance la même langue décorative, la seule convenable à l'expression des lieux communs et des idées très générales.

Un seul artiste, dit-on, un réfractaire, un révolté, manque à l'équipe de Versailles. L'auteur du bas-relief d'*Alexandre et Diogène* et des Cariatides de Toulon, Pierre Puget, s'est tenu à l'écart, a refusé d'entrer dans le cortège du Roi-Soleil. En réalité, ce Marseillais n'est pas moins bon courtisan qu'un autre; c'est lui qui sculptait pour Colbert ces Tritons, ces Sirènes qui mugissent dans leurs conques, à la poupe des galères royales, la gloire de Louis XIV. En grande pompe, son *Andromède* et son *Milon de Crotone* furent installés devant le roi au parterre de Versailles. Le fait est qu'ils y allaient mal; bientôt on les ôta, non pour cause d'opinion, mais par raison de convenance. Puget, à demi Génois, est le plus *italien*, le plus excentrique de nos sculpteurs. Il y avait déjà, en 1680, une harmonie française, que blessait cette boursouflure et ce romantisme du Midi.

Bien plutôt, s'il fallait choisir, le Lyonnais Antoine Coysevox serait, dans ce chœur vigoureux, l'homme représentatif : beau, infatigable talent, l'auteur de



NYMPHE ET AMOUR, bronze, par Le Hongre (Versailles, parterre d'eau).

quelques-uns des bustes les plus vivants du siècle (le fiévreux *Condé* de Chantilly, le rapace, le vautour malade, tragique et inquiétant), celui qui, déifiant en *Diane* la duchesse de Bourgogne, plaçait sur ses épaules divines sa tête irrégulière et charmante, et sculptait sur la plinthe l'inscription *ad vivum*, ce maître savant et probe conservait en tout sujet un sens et un respect de la vie que ne contrariait pas son goût de l'élégance. A défaut d'émotion profonde, il a cette tendresse, qui est la grâce des forts. L'antique n'est pour lui que le synonyme de la nature, et il lui arrive parfois d'égaler presque l'antique dans sa *Nymphe à la coquille* ou sa *Vénus pudique*, comme un vers de Racine fait songer à un vers de Sophocle ou de Virgile.

En général, Le Brun donnait le thème (quelquefois Claude Perrault) : des sujets neutres, de nature indéterminée, dégageant par eux-mêmes une symétrie latente, prêtant à l'amplification plutôt qu'à la rêverie, sans obliger l'esprit à des réflexions trop positives, comme fait la statuaire moderne avec ses portraits de grands hommes. Ce sont les *Quatre saisons*, *les Quatre éléments*, les *Quatre parties du monde*, les *Quatre poèmes*, les *Quatre orateurs*, les *Quatre tempéraments* ou les *Quatre âges de la vie* : les grands lieux communs qui tracent des cadres généraux à la pensée, lui donnent un rythme sûr et paisible, lui ouvrent des perspectives où se placent d'eux-mêmes des souvenirs classiques. Voici le *Point du jour* et voici l'*Heure du soir* : selon la disposition du moment, la saison, l'éclairage, l'une ou l'autre de ces figures semblera vous faire signe, et votre âme répondra à un secret appel. En replongeant ces vagues personnifications dans le paysage, en les baignant de jour et d'ombre, au frisson de l'air, de la feuille qui tremble, l'art classique leur rend leur sens, leur raison d'être profonde. C'est ainsi que ce temps a compris la nature. Ces calmes déités y ont en effet leurs racines ; muettes et harmonieuses, elles participent encore à la vie de la terre et des eaux qui les environnent. Leurs formes lentes se détachent sur le rideau des verdures noires ; elles semblent le geste des choses. Parfois un ramier se pose sur l'épaule d'une divinité solitaire et s'envole comme un trait, en emportant au ciel le message de la déesse.

Tout l'élément de caprice, de lyrisme qui pouvait habiter une âme du dix-septième siècle, toute la poésie mythologique de l'humanisme, les nymphes, les dryades, les Mercures, les Iris, animent les allées, les bassins dans le fond des charmilles. Il faut voir Versailles comme l'a voulu son auteur, comme l'a chanté La Fontaine :

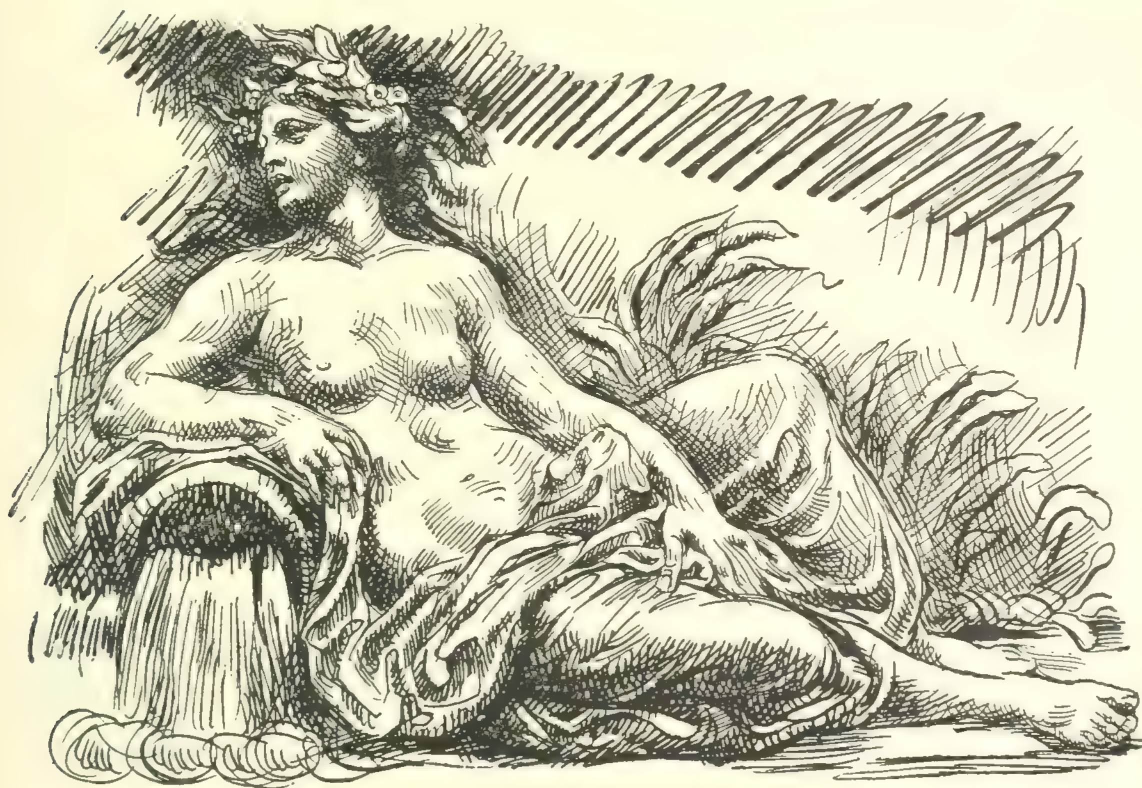
Jamais on n'a trouvé ses rives sans zéphirs;
Flore s'y rafraîchit au vent de leurs soupirs;
Les nymphes d'alentour souvent dans les nuits sombres
S'y vont baigner en troupe à la faveur des ombres...



LE BOUVIER (Rome 1636). — Eau-forte de CLAUDE LORRAIN.

Peut-être dira-ton que cet art érudit, un peu conventionnel, ne vaut pas moralement le peuple saint des cathédrales. Mais à côté de sa pensée religieuse, qui subsiste, la France désormais s'est constitué un art profane ; toujours chrétienne, elle apprend à se connaître comme France.

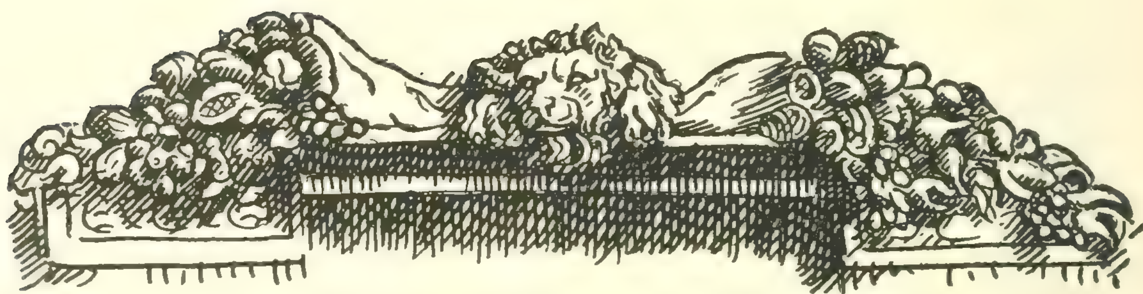
Elle acclimate sous son ciel un nouveau répertoire d'idées, un monde ima-



NYMPHE, bas-relief par Le Gros (Bassin des Nymphes, parc de Versailles).

ginaire, une manière nouvelle de comprendre la vie ; comme jadis à la Vierge, elle en fait hommage à son roi (c'est-à-dire à elle-même). Baisse d'idéal, sans doute : bien plutôt, c'est un épisode du long roman de nos artistes, toujours à la poursuite des formes diverses de la beauté. S'il faut juger des choses par la valeur des résultats, aucune de ces formes successives ne suscita plus d'amour et ne fut embrassée avec plus de sincérité. Aucun art n'a laissé de la France une vision plus royale, à la fois plus vivante et plus disciplinée.

Aujourd'hui encore, certains soirs, plus que sous les voûtes peintes de la Galerie des Glaces et aux allégories compliquées de Le Brun, on retrouve dans ces jardins le Versailles enchanteur, séduisant, amoureux, de La Vallière et de la Montespan ; on y surprend le frou-frou des robes de la Béjart, l'écho des violons de Lully, la pastorale de *Mélicerte* et les *Plaisirs de l'Ile enchantée*. Tout ce que la mémoire garde de souvenirs d'un vague paganisme, se libère ; des vers de Virgile et d'Horace se réveillent sous les ombrages ; l'immense décor se peuple d'ombres délicieuses et charmantes, et l'on ne doute plus que ce siècle ait eu sa poésie, quand on a vu, au crépuscule, au détour d'un bosquet, pâlir une blancheur fugitive de déesse, ou l'automne effeuiller, comme un reste des gloires du passé, l'or des ormes et des trembles sur l'eau morte d'un bassin où pleure une nymphe des Keller.





CHAPITRE X

LE STYLE ROCAILLE

I. Le voyage de Bernin en France. La France se dégage de l'italianisme. La querelle des anciens et des modernes. Le Versailles de la fin de Louis XIV. Trianon. — II. Architecture religieuse. Les Invalides, la chapelle de Versailles. Les hôtels de Paris; Boffrand, Robert de Cotte. Le décor des intérieurs. Le mobilier. Le goût rocaille. — III. La peinture. Le portrait : Rigaud, Largillière. Influence de la Hollande et des Flandres. Antoine Watteau. Les décorateurs : François Boucher. Genre intime : Chardin. Le pastel. La sculpture au dix-huitième siècle. Les tombeaux de Pigalle. Les bustes. — IV. Écoles provinciales. La France à l'étranger.



UAND le jeune Louis XIV décida de construire la façade du nouveau Louvre, et d'en faire un ouvrage digne de sa splendeur, il fut pris d'un scrupule. Colbert n'était pas sûr que nous eussions en France des architectes dignes de la grandeur de ses desseins. Il y avait alors à Rome un homme dont, depuis quarante ans, le génie étonnait l'Europe : c'était l'auteur du groupe divin d'*Apollon et Daphné*, de *l'Extase de sainte Thérèse*, de la *Beata Albertona*, le créateur de la place Navone, de la Barque de la place d'Espagne, de l'Éléphant de la Minerve et, parmi tant de fantaisies qui font la grâce de la Rome des papes, l'inventeur grandiose de la colonnade de Saint-Pierre. Bernin renouvelait dans la Ville Éternelle les jours de Bramante et de Michel-Ange. L'architecte d'Urbain VIII était un des plus beaux génies dont se fût ornée l'Italie. Il était la première autorité artistique du monde. Colbert résolut de lui soumettre les plans de nos architectes. Il fit plus : il voulut un plan de Bernin lui-même, demanda au Saint-Père de lui prêter l'artiste. Le pape céda, ne pouvant refuser. Au mois de juin 1665, le voyageur quitta Rome, précédé de son immense

gloire, et fut reçu à Paris, choyé, hébergé au Petit Nesle, avec les honneurs dûs à un ambassadeur (1).

Le séjour du cavalier en France dura cinq mois. Il tourna vite en déception. Il faut lire dans la *Vie de Perrault* le détail de cette comédie. La cour fut offusquée par les manières de l'Italien, et par ses flatteries autant que par ses critiques. Les artistes, divisés par des affaires d'amour-propre, se retrouvèrent d'accord contre le rival commun; l'union se fit contre l'étranger. Celui-ci eut le malheur de fournir un projet d'une majesté assez lourde, massif comme un palais romain, très bon sous la lumière romaine, à petites ouvertures sous des frontons saillants, mais qui ne convenait ni à ce climat plus rude, ni à nos habitudes de grandeur élégante. Il fut aisé à Perrault d'en dégoûter le ministre. Nos architectes triomphaient de certaines déconvenues, qui arrivèrent aux ouvriers que le cavalier avait amenés avec lui : un mur qu'ils construisirent croula à la première gelée. Nos gens en firent leurs gorges chaudes. Le grand homme dépaysé, soudain disqualifié, ne parut plus qu'un charlatan. Ridicule, il était perdu. Dès le mois de novembre, on le congédia, comblé de louanges, en lui faisant un pont d'or, mais bien décidé, cette fois, à se passer de ses services et à faire nos affaires tout seuls.

Déjà, dans cette occasion, le sentiment national n'avait pu se résoudre à s'incliner devant l'Italie. Ce fut bien pis vingt ans plus tard (1685), lorsqu'arriva de Rome, après la mort de l'auteur, le marbre équestre du roi, commandé pour Versailles : Louis XIV fut si outré de ses formes ronflantes, qu'à peine il en soutint la vue; il parlait de le mettre en pièces; il fit changer la tête, et le bloc malencontreux fut relégué honteusement, sous le nom de *Marcus Curtius*, au bout de la pièce d'eau des Suisses, où on le voit encore, au pied du remblai du chemin de fer.

C'était une grave injustice, mais nous devons admirer l'injustice de Louis XIV. Le groupe de Bernin est magnifique, d'un lyrisme, d'un flamboiement de formes, d'un mouvement extraordinaires : mais ce mouvement détonne à Versailles. Il faut convenir que, de tous les portraits de Louis XIV, le plus glorieux, le plus somptueux, le plus *solaire*, est le buste de ce même Bernin, et que l'œuvre du consciencieux Coysevox fait assez pauvre figure auprès de ce chef-

(1) Il avait déjà été question, vingt ans plus tôt, de faire venir Bernin en France (1640). Les pourparlers échouèrent. Dès 1624, le cardinal de Sourdis, archevêque de Bordeaux, avait commandé au jeune artiste et à son père Pietro Bernini les beaux anges de marbre qui se voient encore, dans cette ville, au maître-autel de l'église Saint-Pierre : l'artiste n'avait pas plus d'une vingtaine d'années. Mais le plus bel ouvrage de Bernin qui soit en France est la magnifique Vierge, autrefois dans l'église des Carmes, et aujourd'hui à Notre-Dame, dans la chapelle d'Harcourt.

d'œuvre. Mais il y a dans ces ouvrages italiens un tumulte, un tonnerre, une *terribilità*, qui choquaient, dérangeaient notre goût de la vérité. Pour tant de van Clève et de van Obstal, bien peu d'Italiens (sauf Tubi, tout français) ont travaillé à Versailles. Et, près du bassin de Neptune, le grand groupe de la *Gloire du roi*, par le Romain Domenico Guidi, qui est pourtant un des artistes considérables du *Seicento*, fait bien voir qu'en 1702, il ne restait à l'Italie, pour parler le langage du temps, que l'ombre du « sceptre des arts ».

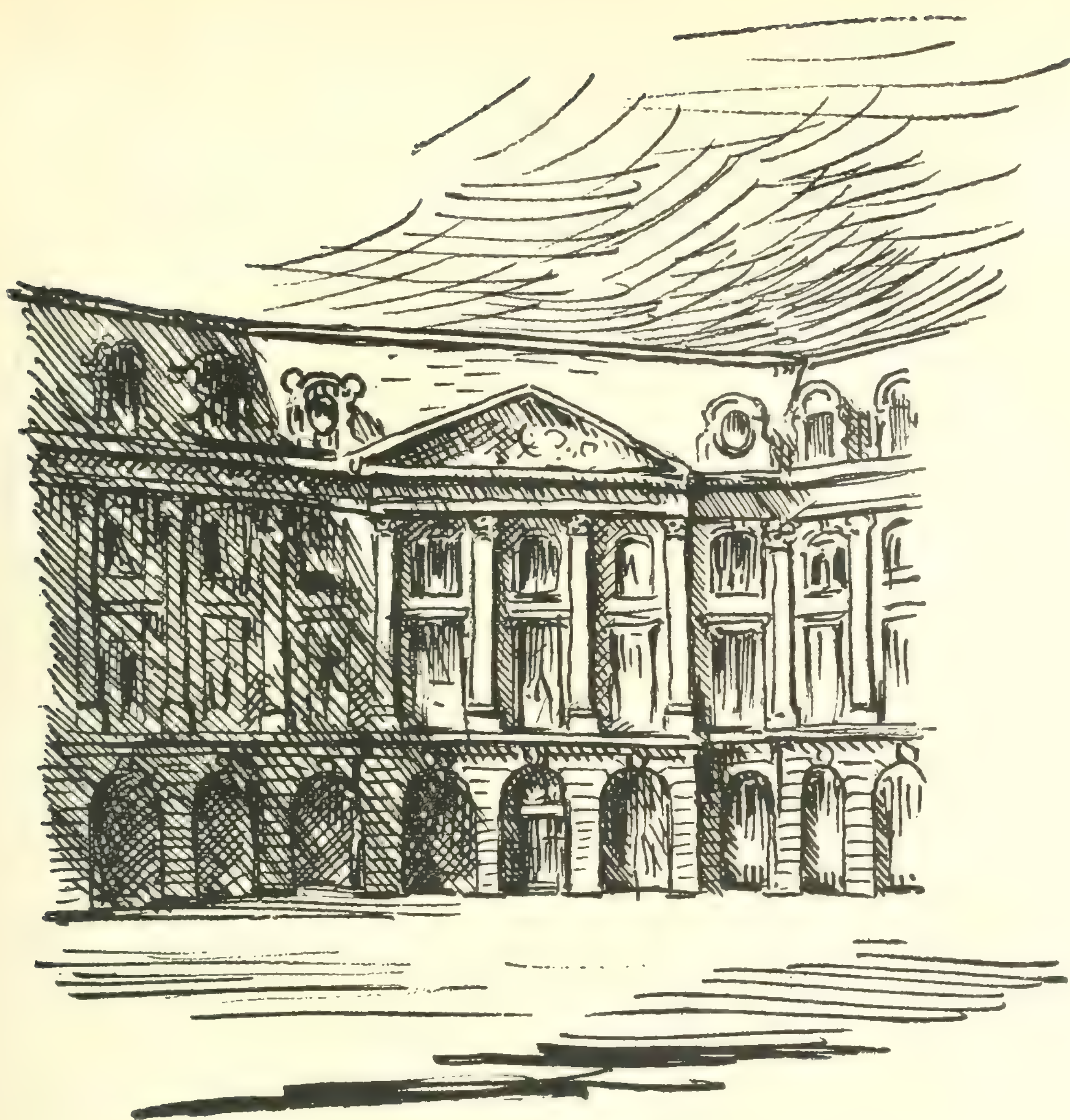
L'ART CLASSIQUE ET L'ANTIQUITÉ. LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES Ainsi, dès le temps de Louis XIV, se marque vigoureusement notre volonté d'indépendance. Nous n'avions plus besoin des leçons de personne. La France manifeste la résolution d'être elle-même. Elle a conscience de sa force et de sa dignité. La loi de l'imitation antique, qui est encore toute sa doctrine, ne lui sert en réalité qu'à éliminer toute tutelle étrangère : car elle pose en principe que l'antiquité, c'est la nature, et que nature égale raison. Se soumettre à la raison n'est pas aliéner sa liberté : c'est se préserver de l'erreur. Je ne critique pas ici cette équation bizarre, qui fait d'*antique* et de *raison* deux termes équivalents, et qui est le postulat de la pensée classique. Ce dogme en soi doit être compris comme un instrument de libération : nul ne peut être humilié d'obéir aux conditions de la nature. La nature est universelle. Mais déjà les Français s'en croient les meilleurs interprètes, et se regardent, bien plus que les Italiens dégénérés, comme les vrais héritiers de la tradition.

On reproche souvent aux classiques leur soumission à l'antiquité, qu'ils connaissaient d'ailleurs si mal. On ne voit pas que c'était là une manière de s'assurer l'indépendance et de réaliser précisément ce qu'ils voulaient. En fait, le palais de Versailles, la colonnade de Perrault et même la porte Saint-Denis, ne ressemblent pas plus à des ouvrages antiques, que les tragédies de Racine à celles de Sophocle, ou les fables de La Fontaine à celles d'Ésope et de Babrius. Tout en se réclamant des anciens, en s'appuyant de leurs exemples, en se couvrant de leur autorité, les nôtres, par bonheur, faisaient tout autre chose ; leurs efforts pour se rapprocher de la perfection antique leur servaient surtout à se défendre de la contagion étrangère. Rien n'est plus curieux que de voir dans les écrits du temps, dans les procès-verbaux et les conférences de l'Académie, les trésors d'ingéniosité que nos artistes dépensaient pour mettre d'accord leurs pratiques, les goûts et les besoins modernes, avec les textes de Vitruve. On croit lire ces préfaces de Corneille, monuments de casuistique et de naïveté retorse, où le vieux tragique tâche de montrer, à force de

subtilités, que ses pièces se conforment aux principes d'Aristote, et à cette règle des unités, fondement de tout le théâtre classique, et qui n'est pas dans Aristote.

En réalité, tout en n'ayant que les anciens à la bouche, nos gens n'en faisaient qu'à leur tête. Nous en avons une preuve typique. En 1658 fut découverte la Vénus d'Arles. Trente ans plus tard, les Arlésiens, pour se rendre le roi favorable, décidèrent de lui faire présent de leur Vénus. Elle fut solennellement placée, comme il convenait à une déesse, dans une niche de la Galerie des Glaces : non point telle, toutefois, qu'elle était sortie de la terre. On lui fit un peu de toilette. Le roi n'eût pas souffert une statue mutilée : Girardon fut chargé de lui refaire des bras. Ce n'est pas la seule liberté que cet admirateur de l'antique prit avec le chef-d'œuvre. Un jeune architecte, M. Formigé, retrouva naguère dans Arles un moulage en plâtre de la statue, fait avant le voyage de Versailles. Les deux Vénus ont figuré au Louvre côte à côte. Il sautait aux yeux que Girardon, non content de « restaurer » la statue, ne s'en était pas tenu là ; il l'avait retouchée, amincissant les hanches, corrigeant la poitrine, raffinant à la fois la silhouette et la draperie, afin de franciser ce magnifique morceau et de réduire la déesse, d'un galbe robuste et ample comme sa sœur de Milo, à la mondanité de la Vénus de Médicis. Ainsi ces hommes, qui passaient leur temps à mesurer les antiques, n'hésitaient pas à remanier, à déshonorer un chef-d'œuvre, sous prétexte de le polir et de le ramener au bon goût.

Cet exemple montre que la France, à cette date, se croyait assez grande pour en prendre à son aise avec les professeurs. L'antiquité et l'Italie nous devenaient inutiles. Nous étions adultes à présent, nous n'avions plus que faire de règles et de conseils. La nature, la raison, qu'avions-nous besoin, pour les connaître, des lumières d'il y a deux mille ans? Nos preuves étaient faites. Majeurs, nous avions le droit de marcher sans lisières. Cette idée, que nous valions bien les anciens, que peut-être nous les surpassions, que le Louvre et Versailles égalent les monuments d'Athènes et de Rome, forme le fond du fameux opuscule de Charles Perrault, le *Parallèle des anciens et des modernes*, paru en 1687, et qui fut le signal d'une querelle célèbre. Cette querelle, qui finit par la déroute des « anciens », est un des épisodes importants de l'histoire des idées, si, sous le pédantisme de la discussion, elle enveloppe deux ou trois idées essentielles, telles que la question de la relativité de l'art et l'idée de progrès. « Les anciens sont les anciens, et nous sommes les gens de maintenant », écrit déjà Molière. Et comme les comédies de Molière sont au-dessus de celles de Térence, comme l'*Iphigénie* et la *Phèdre* de Racine l'emportent sur leurs modèles antiques, ou du moins conviennent mieux



HÔTEL DE LA PLACE VENDÔME (1686-1698), par J.-H. Mansart (Paris).

à notre goût moderne, pourquoi ne pas reconnaître que la gloire du Roi efface les souvenirs d'Auguste et de Périclès, de François Ier et de Léon X? Nous bénéficions de toute la culture de ces grandes époques, avec on ne sait quoi de neuf et de vivant que nous y ajoutons. C'est déjà la thèse de Voltaire (qui naît en 1694), dans son livre immortel du *Siècle de Louis XIV*. Tel est l'état d'ivresse et de confiance où trente ans de chefs-d'œuvre et de succès continus, en guerre, en politique, en art, avaient porté l'esprit français ; tel était le résultat de la

magnifique dictature artistique de Le Brun ; l'Europe entière, l'Orient lui-même, qui envoyait à Louis XIV les ambassadeurs du Siam, comme Charlemagne avait reçu ceux d'Haroun-el-Raschid, s'inclinaient devant Versailles. Jamais l'astre du grand Roi n'avait paru plus éclatant, qu'à l'heure où sa fortune commençait à pâlir.

LE TROISIÈME VERSAILLES. TRIANON. NAISSANCE DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE A cette date, qui est celle de l'achèvement de Versailles, de la mort de Colbert et de la disgrâce de Le Brun (remplacé par Mignard), la période de formation est finie ; la France a fait ses classes, refuse de retourner à l'école. Un esprit nouveau, une atmosphère de liberté, un tiède printemps, que l'on a coutume de dater seulement de la Régence, commencent à dérider les cœurs.

Il suffit de regarder les dernières décorations que l'on exécute pour Versailles : l'adorable frise enfantine qui jubile, court et cabriole sur le treillage d'or du salon de l'Œil de Bœuf, la divine colonnade, le blanc et rose amphithéâtre que Mansart éleva dans les ombres du parc, comme une salle de féerie environnée de fontaines et ayant pour voûte le ciel, et le délicieux bas-relief de François Girardon, ce *Bain des nymphes* où, dans les eaux, folâtre un lot de jeunesses rieuses, toutes nues, beaucoup plus nues que personne ne l'eût osé en France, déjà toutes égayées des fossettes de Clodion, il suffit de sentir ces voluptés nouvelles pour comprendre que dès lors l'idéal a changé, qu'une époque différente commence. Le Roi lui-même l'a écrit dans une note émouvante. Mansart proposait un projet pour l'arrangement de la Ménagerie, où devait habiter, avec l'élève de Fénelon, la charmante duchesse de Bourgogne. Le Roi écrivit dans la marge (1699) : « Il me paraît qu'il y a quelque chose à changer, *que les sujets sont trop sérieux et qu'il faut de la jeunesse mêlée dans ce que l'on fera.* » Il y a de la « jeunesse », une incroyable jeunesse, dans toutes les créations de ce troisième Versailles, le Versailles des dernières années de Louis XIV.

Cela commence dès 1687, au Trianon de Mansart : Trianon, maison de repos, de plaisir, toute en rez-de-chaussée, en promenoirs, en galeries ouvertes, nonchalante chaîne d'arcades blondes et de pilastres roses, errant, traînant parmi les parterres et les fleurs, mêlée aux arbres, s'y perdant sous bois comme une songerie, avec ses délicats emblèmes, ses trophées de chasse, de pêche, de jardinage et de musique, mollement attachés par des guirlandes de fleurs, divine quiétude étendue, élégiaque et souriante, aux gestes incertains, aux lents plis et replis, le *Pensieroso* de l'architecture. Chose étrange, presque inexplicable ! C'est dans ce Versailles de la fin du règne, dans ce temps rigoriste de Mme de Maintenon ; c'est à cette époque soucieuse, bientôt tragique, une des plus sombres de notre histoire, au milieu des

tristesses, des deuils, des désastres publics, que naît, s'épanouit l'art le plus léger, le plus élégant, le plus joyeux. Toutes les décorations de Versailles portent la marque du goût nouveau. Les lignes deviennent sinueuses, les volutes s'entre-croisent. Partout se creusent les coquilles, se déploient les rameaux. Des nichées de Cupidons s'accrochent aux corniches et s'éparpillent aux plafonds.

Ainsi, l'art du dix-huitième siècle date en réalité de quinze à vingt ans plus tôt que le début du dix-huitième siècle. Prenez garde qu'en 1700, toutes les grandes créations de Louis XIV, Versailles, Trianon, Marly, les châteaux de Clagny et de Choisy, la place des Victoires et la place Vendôme, le dôme des Invalides enfin, sont terminés, et qu'il ne reste à faire, des grands travaux du règne, que la décoration du chœur de Notre-Dame ; songez qu'à la même date Rigaud et Largillière ont donné leurs chefs-d'œuvre, que Boffrand déjà travaille à Lunéville et à Nancy, que l'*Embarquement pour Cythère* est de 1717 et que Watteau survit à peine à Louis XIV, que les premiers Nattier datent de 1718 et les premiers Latour de 1724 ; que Girardon est le maître de Slodtz, dont le fils à son tour sera le maître de Houdon ; que les Coustou, les grands sculpteurs de style Louis XV, ont été occupés vingt ou trente ans par le grand Roi, on verra que, tout bien pesé, ce n'est pas de 1715, mais bien des environs de 1680, qu'il faut faire partir le dix-huitième siècle, et que son esprit résulte automatiquement du travail organisateur de la période classique. Succédant à l'effort puissant de Henri IV et de Richelieu, le génie de Colbert et de Le Brun était parvenu à recréer de toutes pièces, par un miracle de volonté, une école française. C'est un des plus beaux exemples que l'on sache, de ce que peuvent méthode, esprit de suite, énergie. Entre 1680 et 1690, cette école existe décidément. Elle congédie ses maîtres, et devient elle-même la maîtresse du monde. La crise de la Renaissance est enfin surmontée. Dès lors commence un nouvel âge, presque égal en éclat aux douzième et treizième siècles, âge qui dure depuis deux cents ans sans interruption, et qu'il nous reste à parcourir, dans ces derniers chapitres, à travers ses différentes vicissitudes.

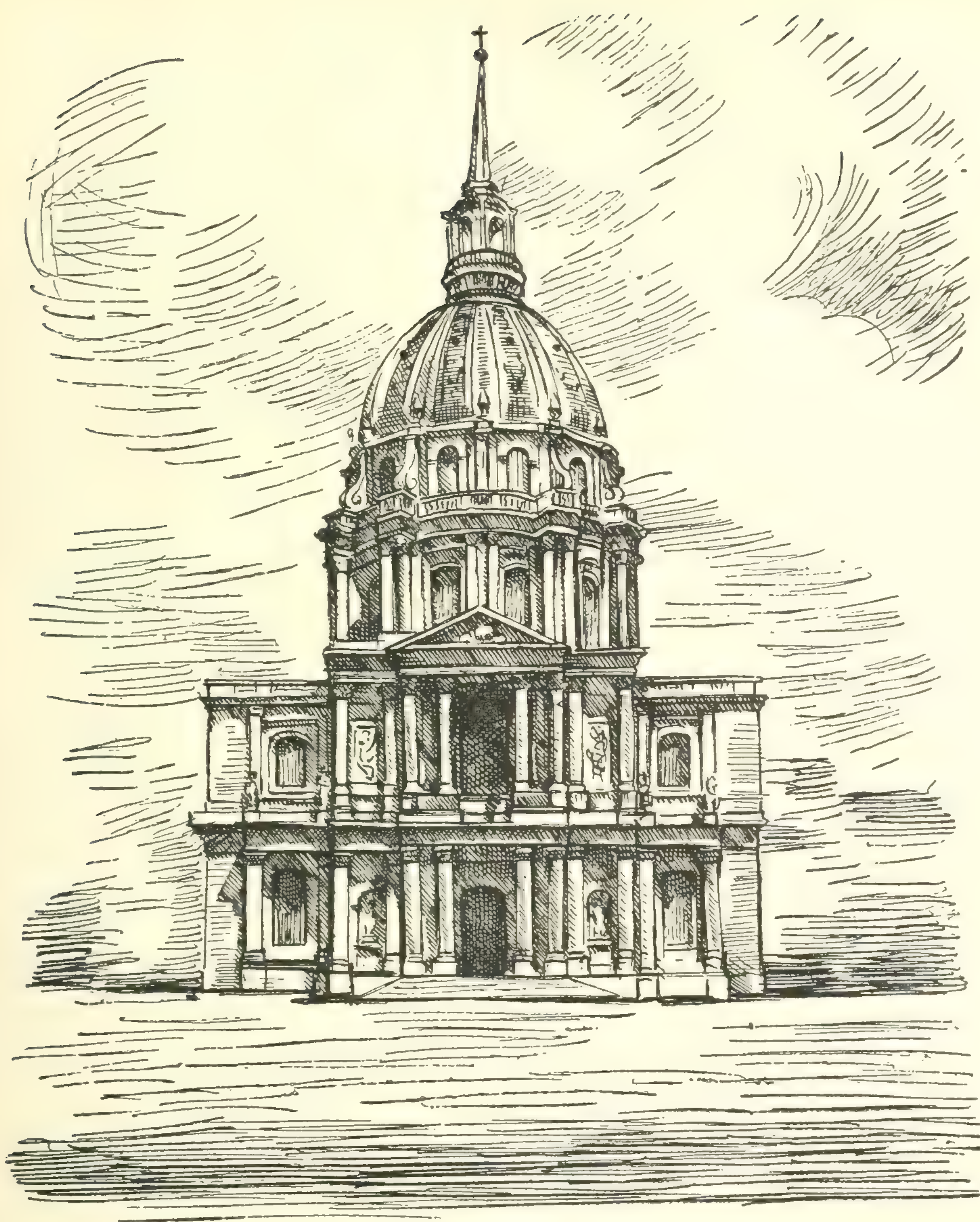
II

L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE. LE DOME DES INVALIDES. LA CHAPELLE DE VERSAILLES

C'est pitié que les sauvages destructions du dernier siècle rendent l'histoire si obscure. On parle du vandalisme du dix-huitième siècle ; mais le suivant l'a bien surpassé à cet égard : il s'est montré aussi impitoyable

aux ouvrages de son père, que celui-ci l'avait été pour certaines œuvres du moyen âge. C'est lui qui a rasé, et pour un intérêt ignoble de gros sous, les merveilles de Marly, Choisy, Bellevue, Meudon, Louveciennes, Rueil, Saint-Germain, Sceaux, Bercy, et les a envoyées rejoindre, dans le tombereau de la bande noire, l'incomparable Clagny de Mme de Montespan. C'est lui qui a mis en pièces, sous prétexte d'unité de style, le chef-d'œuvre de Robert de Cotte, le chœur de Notre-Dame, une splendeur de marbres polychromes, un sanctuaire d'opulence et de raffinement suprêmes, construit, au nom de Louis XIV, en mémoire du vœu de son père. Il n'en reste que l'autel, avec les deux *orants* de Coysevox et de Coustou. On ne s'étonnera pas si, après tant de sacrilèges, nous n'avons plus que des lambeaux d'une histoire mutilée, qui est toute à deviner, et que personne n'a écrite. Car nous en sommes là, qu'on chercherait en vain une biographie des deux Mansart, ni des élèves du second, Jacques Gabriel le père, Germain Boffrand, Robert de Cotte, Lassurance.

Quelques monuments par bonheur subsistent, qui témoignent du triomphe de la tradition nationale à la fin du dix-septième siècle. La chapelle des Invalides et la chapelle de Versailles, toutes deux par Hardouin Mansart, sont au nombre des chefs-d'œuvre de l'art religieux. La première est, avec le Louvre, Notre-Dame, le Panthéon, l'Arc de l'Étoile, un de ces traits sublimes, « un des quatre monuments éternellement monuments », dit Péguy, sans lesquels on ne peut plus se figurer Paris : au bout des avenues modernes qui en rayonnent, tout s'écarte, semble faire le silence et le vide, comme lorsqu'au parlement d'un pays monarchique, l'huissier pousse la porte et annonce : « Le Roi ! » Mais, par-dessus les tilleuls voisins de l'hôtel Biron, son dôme inimitable apparaît comme un nuage d'or, et offre une vision qu'égale à peine la coupole bleue de Saint-Pierre de Rome, entre les pins parasols de la villa Borghèse, ou la coupole brune de Sainte-Marie de la Fleur, s'élevant parmi les cyprès des jardins Boboli. Pourtant, le trait essentiel de cette composition, ce n'est pas le coloris inoubliable, la richesse de la matière et de la ciselure, ce n'est même pas le galbe inouï de la parabole que sa courbe trace dans le ciel : c'est la prodigieuse expression pyramidale, c'est le mouvement ascendant, c'est l'élan vertical que l'artiste a imprimés à son architecture. Peut-être existe-t-il ailleurs des dômes aussi gracieusement dessinés, il n'y en a pas un seul qui jaillisse, comme celui-ci, dans le plan même de la façade, qui s'enchaîne à son ordonnance, qui en continue l'arabesque, et qui, sans interruption, aille en couronner le système par une conclusion plus grandiose. Dans cette forme, d'essence toute romaine, le génie de Mansart incorpore la passion des vieux maîtres gothiques, et il la termine



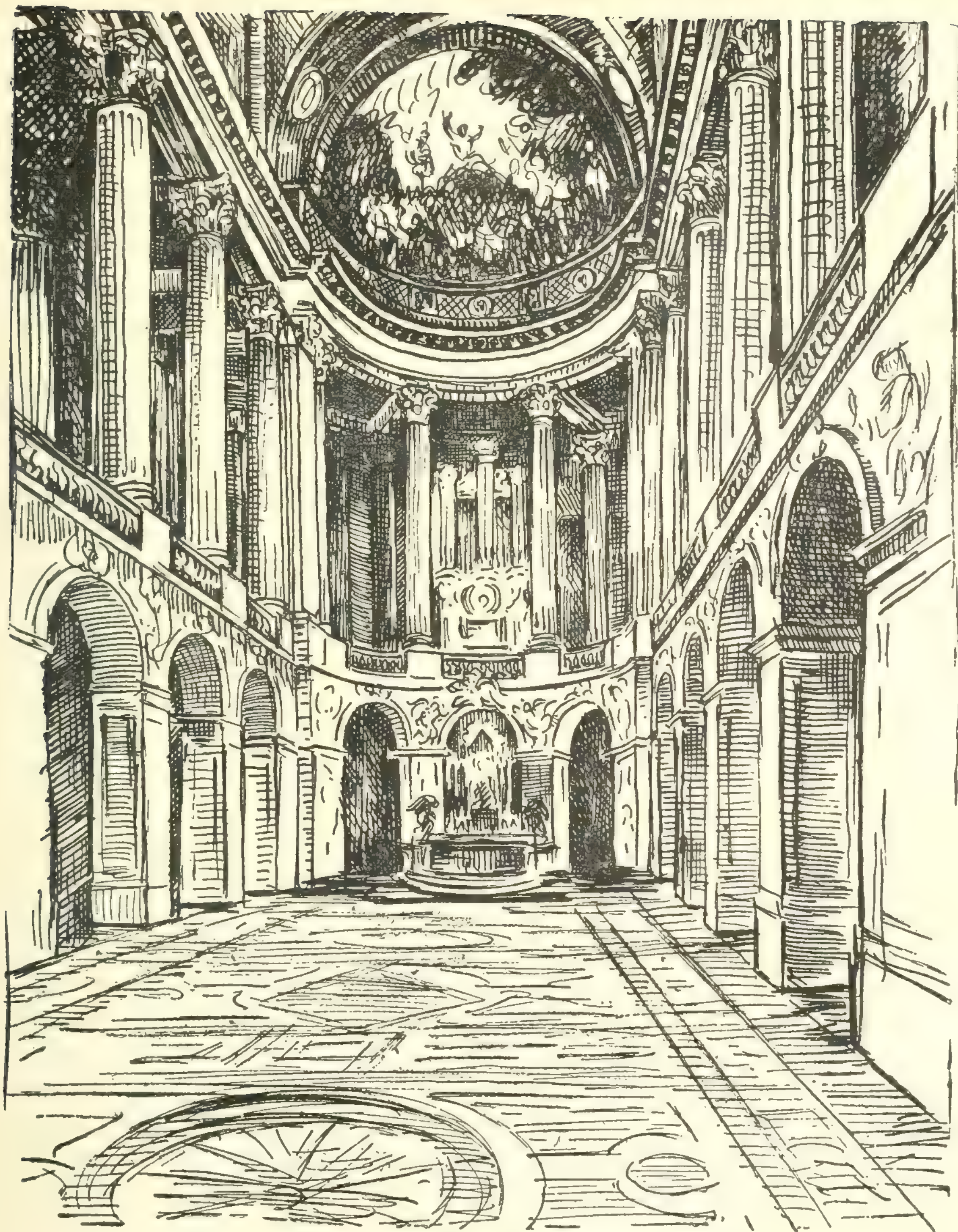
SAINT-LOUIS DES INVALIDES (1693-1706), par J.-H. Mansart.

par la pointe aiguë, qui met sur sa lanterne classique quelque chose de l'audace du clocher de Chartres, de Jean de Beauce.

Mais le dôme est une forme que le nouveau siècle va rejeter, comme étrangère. Après quatre-vingts ans de règne, la mode désormais en est subitement détrônée. Le *sot dôme*, dit-on de celui d'Errard, à l'Assomption. A la cathédrale de Nancy, Boffrand n'exécute pas la coupole prévue par son maître Mansart. Soufflot, au Panthéon, dessinera la dernière que l'on ait faite en France, avant le second Empire. A la chapelle de Versailles, Mansart lui-même élimine presque toute trace d'italianisme, il revient aux combles aigus, aux arcs-boutants, aux murailles évidées, aux baies immenses de la Sainte-Chapelle. Pas de monument, peut-être, qui exprime mieux que celui-ci la continuité de la tradition française : une page de saint Bernard, traduite par Bossuet. Oublions la voûte, dont l'*Ascension*, peinte par Coypel, est d'une insignifiance extrême ; ne regardons qu'au langage des lignes et de la sculpture : il est clair que la nef, avec sa colonnade surmontée d'une plate-bande, avec son étage en pénombre et son étage de lumière, exprime exactement ce qu'avait dit dans son langage le maître d'œuvres de saint Louis. La sculpture elle-même, les précieux bas-reliefs de Coustou et de van Clève, sont d'une précision symbolique, de nature à satisfaire les plus exigeants iconographes. Excepté les verrières, pauvrement remplacées par la médiocre « gloire » de la voûte, l'art n'a rien négligé pour faire de cette chapelle un pendant classique aux bijoux mystiques du moyen âge. Et peut-être, de tout Versailles, soit qu'on le regarde de l'immense cour, soit surtout qu'on le contemple du côté des jardins, la vision qui reste dans les yeux, celle qui donne l'accent, relève et rompt la majesté de l'interminable façade, c'est cette crête aiguë, cette brusque arête qui brise soudain l'horizontale, la coupe d'un élan, d'un soupir, y jette un au-delà, comme jadis, au-dessus du vieux Palais de la Cité, la flèche de la chapelle exhalait son long cri. Ainsi la dernière image qui nous reste de ce règne puissamment politique et charnel, c'est le Louis XIV de Notre-Dame, à genoux enfin, après tant de triomphantes statues, devant le maître-autel, dans la cathédrale de ses aïeux.

L'ARCHITECTURE CIVILE. LES PETITS APPARTEMENTS DE VERSAILLES. LE STYLE ROCAILLE

Mais ce sont les constructions civiles qui sont alors les plus nombreuses, et qui témoignent le mieux des nouveautés du goût et de la société. A partir de 1700, on ne construit plus guère à Versailles ; Louis XV n'ajoute presque rien à l'œuvre de son aïeul. Il se borne à y faire quelques changements intérieurs, et à se ménager dans l'immense château, pour la reine, pour



CHAPELLE DU CHATEAU DE VERSAILLES (1696-1710), par J.-H. Mansart.

lui-même ou pour les favorites, des appartements plus commodes; l'escalier des Ambassadeurs, une des parties célèbres du château de Louis XIV, l'*opéra*, disait-on, de Le Brun, de Coysevox et de Mansart, fut ainsi sacrifié pour créer à la place la chambre de Madame Adélaïde (1752); le chef-d'œuvre du dix-septième siècle a du moins été remplacé par un chef-d'œuvre du dix-huitième, une merveille des ébénistes Verberckt et Dugoulon. Pendant une cinquantaine d'années, ce n'est plus à Versailles que l'ère des « petits appartements », des aménagements intérieurs et de ce que Gabriel le fils, Jacques-Ange Gabriel, appellera bientôt la rage des *nids à rats*.

Or, ce qui se passe à Versailles est à peu près l'image de ce que nous voyons à ce moment dans toute l'architecture. La société française, à partir de 1715, se remet à beaucoup construire; les guerres et le système de Law ont appauvri les uns et enrichi les autres, fait et défait beaucoup de fortunes. *Turcaret* est de 1709. La Cour cesse de bouder ou de brimer la Ville. Paris recommence à vivre, se sent moins éclipsé et anéanti par Versailles. Une admirable équipe d'artistes, formée par les travaux du règne qui vient de finir, la plus belle que nous ayons eue depuis le temps de Raymond du Temple et de Jean de Saint-Romain, se trouve précisément vacante et offre ses services à la clientèle nouvelle. Il n'en faut pas davantage pour expliquer l'épanouissement auquel nous assistons.

La transformation de l'architecture à cette époque a été parfaitement décrite vers 1760 par l'architecte Patte, dans une page souvent citée. « Quelques auteurs, écrit Vauvenargues, traitent la morale comme on traite la nouvelle architecture, où l'on cherche avant toutes choses la commodité. » Rappelez-vous les plaintes de Mme de Maintenon, et tout ce qu'il fallait souffrir au milieu des magnificences de Versailles. La vie était conçue comme une représentation éternelle, où il n'y avait aucune place pour le secret de l'intimité; les rites, les fonctions sacrées, la messe et les vêpres monarchiques, du lever au coucher du roi, font assez voir que tout se passait en public. Tout en montre, en exposition, jusqu'à cela, que chacun cache. Qui voulait, entrait au château et regardait Louis XIV manger. Dans ce système, l'architecture était composée d'une suite de salons de parade, faite pour donner l'impression de la majesté du personnage que l'on trouvait au bout dans la salle d'audience, enfilade graduée, destinée à filtrer l'escorte des visiteurs, et à marquer, par le degré où l'étiquette vous arrêtait, l'échelle et le rang des privilèges. Les demeures privées répètent ce système en petit. Il arrivait que, derrière des dehors fastueux, les chambres habitables manquaient; on était réduit à entresoler des étages et à coucher sans air, dans des alcôves et des soupentes, à côté de monumen-

taux escaliers, d'immenses galeries et de salons glaciaux dont les dômes absorbaient deux étages.

« On était logé, dit notre auteur, uniquement pour représenter, et l'on ignorait l'art de se loger commodément et pour soi. Toutes ces distributions agréables que l'on admire aujourd'hui dans nos hôtels modernes, et qui font de nos demeures des séjours enchantés, n'ont été inventées que de nos jours ; ce fut au Palais Bourbon, en 1722, qu'on en fit le premier essai, qui a été imité depuis en tant de manières. (Il s'agit du palais construit par Lassurance pour Madame la Duchesse, fille de la Montespan, rebâti soixante ans plus tard par le prince de Condé, et enfin transformé sous le Directoire et l'Empire pour servir aux séances du Corps Législatif.

« Ce changement dans nos intérieurs, poursuit notre architecte, fit aussi substituer à la gravité des ornements dont on les surchargeait, toutes sortes de décorations de menuiserie, légères, pleines de goût, variées de mille façons diverses. *On supprima les solives apparentes des planchers et on les revêtit de ces plafonds qui donnent tant de grâce aux appartements* et que l'on décore de frises et de toutes sortes d'ornements agréables ; au lieu de ces tableaux ou de ces énormes bas-reliefs que l'on plaçait sur les cheminées, on les a décorées de glaces qui, par leur répétition avec celles qu'on leur oppose, forment des tableaux mouvants qui grandissent et animent les appartements, et leur donnent un air de gaîté et de magnificence qu'ils n'avaient pas. On a obligation à M. de Cotte de cette nouveauté. »

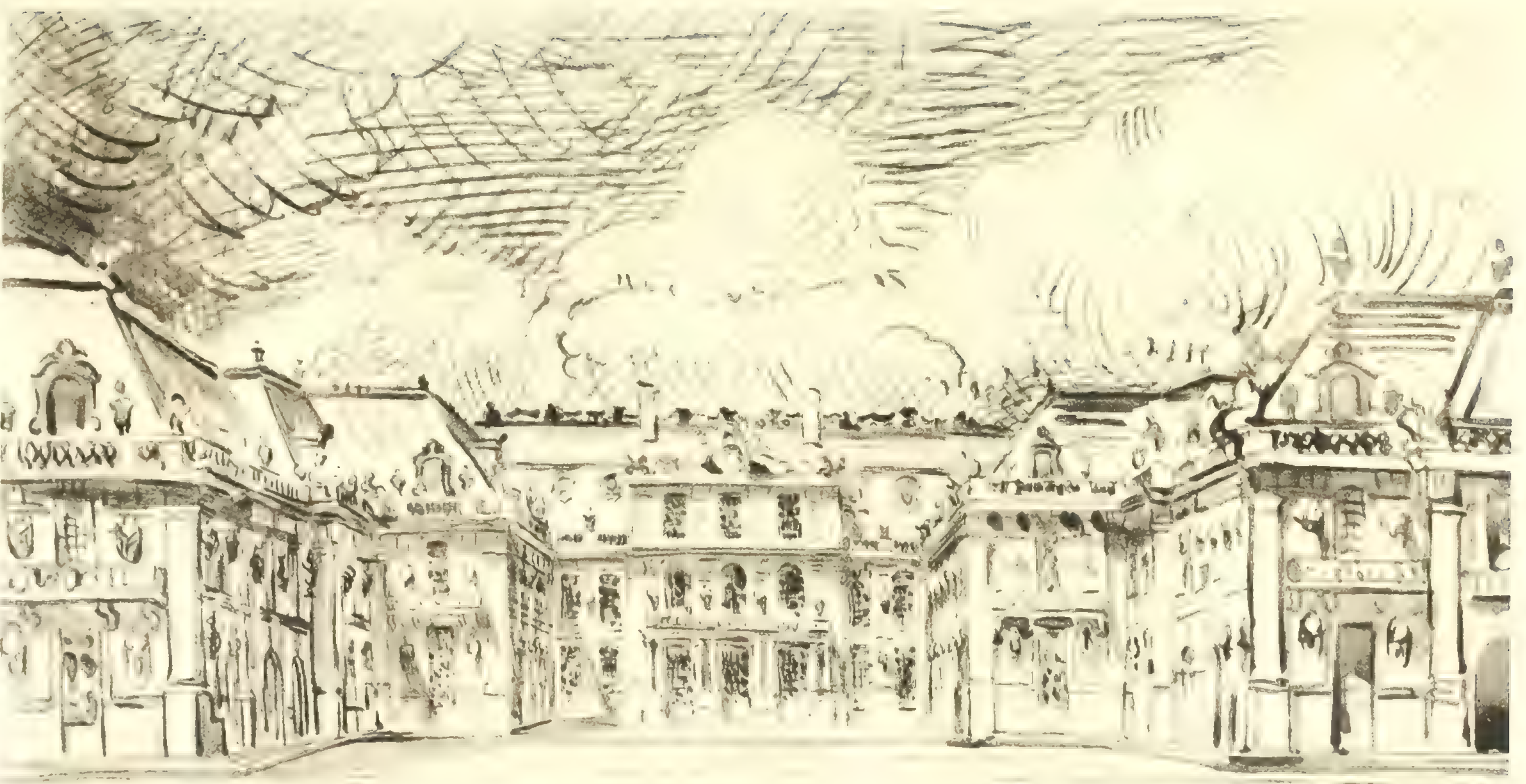
Robert de Cotte, élève et beau-frère de Mansart, Boffrand, Oppenord, Lassurance, sont les principaux artisans de cette transformation. En réalité, l'innovation ne porta guère chez nous que sur les intérieurs. Les dehors ne changèrent pas, ou ne furent modifiés qu'à peine. Ce qu'on appelle le style « rocaille » n'a jamais débordé en France sur les façades, n'y a jamais produit, dans ses plus grands excès, qu'une émotion discrète, un mouvement imperceptible, comme un clin d'œil et un sourire : c'est une torsion légère, une courbure en arc imprimée au contour de la dalle d'un balcon, à la moulure d'une fenêtre ; c'est un mascaron souriant, un cartouche légèrement oblique, posé de travers dans la pierre comme un grand coquillage ; c'est un griffon, une chauve-souris qui grimace dans l'ombre d'une imposte, des lions frémissants, des chimères qui portent une console, c'est la délicate arabesque, la dentelle capricieuse d'un balcon de fer forgé. Jamais, dans ses plus vifs accès de libertinage, le goût rocaille ne s'est permis d'agiter davantage la pierre des façades : il se contente de la dérider. Ce n'est pas en France, c'est en Espagne, c'est en Italie et ailleurs, à Dresde ou à Munich, que

le rococo envahit les architectures, les secoue d'une hilarité, quelquefois gracieuse; nos artistes ne sont pas responsables des fautes de leurs imitateurs.

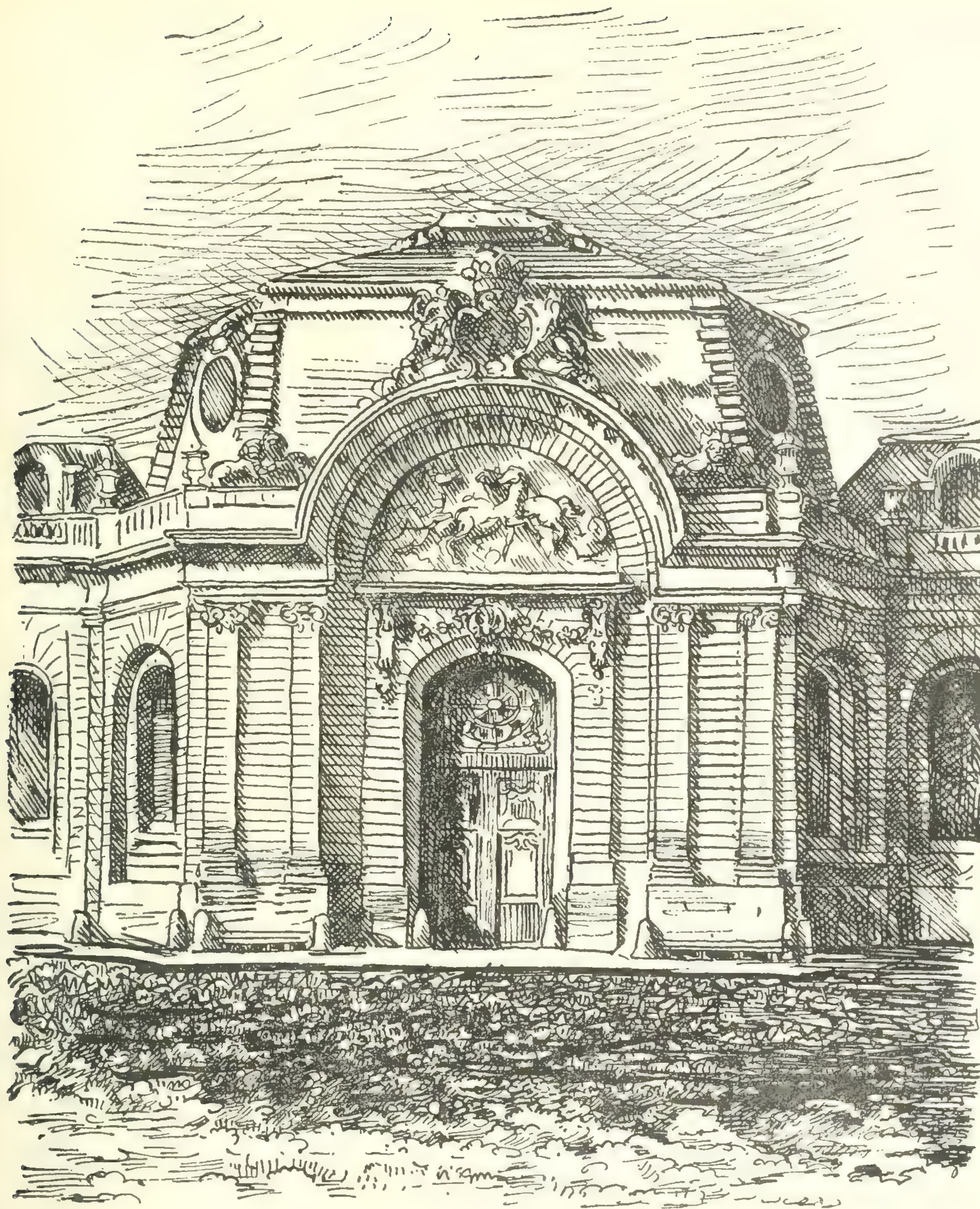
Encore sont-ce là des licences, des gaietés qui ne sont guère permises qu'aux demeures bourgeoises (elles en font d'ailleurs le charme, la fantaisie). Dans les maisons opulentes et aristocratiques, qui n'ont pas à montrer de visage sur la rue, qui ne font point signe au passant, les dehors du grand siècle continuent d'être observés. Feuilletez le monumental recueil des grandes constructions du siècle, les quatre in-folio de l'*Architecture française* de Jacques-François Blondel (1752-56); voyez ce que le temps et les hommes ont encore épargné, le magnifique hôtel de Strasbourg, l'hôtel des cardinaux de Rohan, rue Vieille-du-Temple (1712, Imprimerie Nationale), ou l'évêché de Verdun, aujourd'hui doublement sacré, chefs-d'œuvre impérissables de Robert de Cotte; voyez l'hôtel Soubise, ouvrage de Delamaire, aujourd'hui le palais des Archives nationales; l'hôtel d'Évreux, aujourd'hui l'Élysée (bâti pour Mme de Pompadour), l'hôtel Beauvau, aujourd'hui ministère de l'Intérieur, l'hôtel de Roquelaure, devenu le ministère des Travaux publics, tous trois ouvrages de Lassurance; voyez l'hôtel Biron, construit par Gabriel le père, ou les incomparables écuries de Chantilly, bâties par Jean Aubert, le tout avant 1730 : vous conviendrez que la dignité extérieure, le décorum, la noblesse classique, n'ont nullement décliné. Pour l'aspect d'équilibre, la majesté tranquille, les grandes lignes, rien n'a changé. La France conserve sa façade. C'est toujours la même harmonie en majeur, les mêmes pilastres, les mêmes ordres et, là même où l'artiste, comme à l'hôtel Biron, supprime toute colonnade, il en subsiste cependant un je ne sais quoi d'exquis, où flotte, dans un jeu plus libre des formes et des surfaces, une proportion latente, comme un parfum subtil et les rapports abstraits de l'ordonnance évanouie.

DÉCORATION ET MOBILIER Quoi qu'on ait dit contre le chiffonnage de l'architecture riante, c'est dans les intérieurs et là uniquement que s'opéra la révolution. Mais là, elle fut radicale, et n'alla à rien moins qu'à renouveler l'ensemble de la décoration. « Or sur or, rebrodé d'or, et par-dessus un or frisé, rebroché d'un or mêlé d'un certain or qui fait la plus divine étoffe qui ait jamais été imaginée... » Ainsi Mme de Sévigné décrit, en 1676, l'éblouissante toilette de Mme de Montespan. Cette robe est bien dans le goût du Versailles de Louis XIV.

Comparez un échantillon de cette époque, du style Lepaultre, du style Bérain, comme l'hôtel Lauzun, avec le boudoir ovale de Mme de Soubise, décoré par Boffrand et Natoire; comparez à Versailles la chambre de Louis XIV avec celle de



CHATEAU DE VERSAILLES — LA COUR DE MARBRE. - Dessin de RENÉ PIOT



LES ÉCURIES DE CHANTILLY (1719-1735), par Jean Aubert.

Marie Leczinska : tout ce qui était là luxe pesant et fastidieux, tout ce qui était surcharge, excès d'or et de saillies, tout le *fortissimo*, le massif, s'apaise et s'adoucit ; à la décoration sans repos, aux grands vases dorés, aux girandoles et aux trophées sculptés à plein bois dans les portes, aux caissons et aux stucs qui déguisent, en s'y accrochant, l'épaisseur des solives, l'artiste substitue des silences ; il ne laisse autour du panneau qu'un cadre, une guipure, parfois une rosace au milieu, mais le plus souvent un vide, et il tire ses effets de ces intervalles paisibles. Au lieu de surmener l'attention, il la distrait, l'amuse, et la conduit d'un fil léger. Ce fil, il l'assouplit bientôt, lui prête des inflexions, des sinuosités plaisantes ; il le noue, le dénoue, le ploie et le reploie en S, en arcs, en panses, en accolades, en volutes pirouettantes et capricieuses, qui ont l'air de se poursuivre et de se fuir, comme les anneaux d'une fumée. On dirait que les formes, délivrées d'une tutelle tyrannique, se mettent à danser une ronde, une farandole qui ne va plus finir. Une fois émancipées du règne de la ligne droite, c'est à qui, des deux bords d'un cadre, s'éloignera davantage de l'autre, fera la nique à la symétrie : de là cette habitude des contours chantournés, des parafes, des lignes cambrées, brisées, affrontées, balancées, formées d'une succession de cédilles et de virgules, comme un flot chatoyant de vaguelettes crespelées, où se déferaient des rubans, des bouquets et des fleurs.

En vertu de cette esthétique, il est convenu que les angles s'abattent, que les formes s'arrondissent, que les coins disparaissent et sont remplacés par des courbes moins sévères et plus attrayantes ; il suit de là que les consoles, les guéridons, les tables, les marbres des cheminées, les chenets, les flambeaux, les torchères, que tous les meubles tour à tour épousent les mêmes lignes ondoyantes, et se mettent à suivre la mesure aimable donnée par le maître du chœur. Les commodes, les fauteuils, les poufs, jusqu'aux serrures et aux espagnolettes, semblent pris de la même ivresse de la ligne fuyante ; les meubles offrent de petits ventres comiques, les fauteuils font de petits gestes, esquissent des avances, tendent des bras douillets, se trémoussent sur leurs petites jambes ; tout se met à l'aise, tout respire une spirituelle élégance, tout vous accueille et vous invite, depuis la rampe de l'escalier jusqu'à la bergère qui, près du feu, semble garder l'attitude de la conversation, et jusqu'à la pendule délicieusement chiffonnée, qui semble n'être là que pour marquer l'heure du berger.

Sous cette apparente fantaisie, tout observe, on le voit, une merveilleuse discipline ; il y a, dans ce concert de formes, un accord et une unité qu'on ne trouve pas, même au grand siècle. Sous Louis XIV, l'unité de l'art sent un peu le caporalisme. La fusion n'est pas complète. Ici, plus une dissonance, plus même une trace d'effort. D'autres pays ont eu de grands artistes : à la France seule, Nietzsche l'a

dit, il fut donné de créer un style, c'est-à-dire un rythme commun qui embrasse toute la vie et en anime toutes les nuances ; un art qui peut s'étendre depuis les œuvres supérieures jusqu'aux choses les plus humbles, qui se retrouve à la fois dans une peinture de Boucher, dans un meuble de Cressent, dans un secrétaire ou un bureau d'Œben ou de Riesener, dans le galbe et le décor d'une assiette de Rouen ou d'une soupière de Strasbourg. L'art, le goût, font alors le charme de la vie. Pas de si pauvre maison qui ne puisse s'offrir le luxe d'un mascaron souriant sur la clef du cintre qui surmonte la porte, ou celui d'un balcon de travail délicat comme une tige de glycine ou une vrille de liseron ; la même grâce fleurit la robe de soie ou de coton, et pare le damas de la jupe princière et la mousseline ou le linon de la petite Babuty.

On a dit que cet art charmant n'est qu'un emprunt à l'Italie ; que de ses propagateurs, l'un, Juste-Aurèle Meissonnier, était né à Turin, où il étudia le père Guarini, tandis que l'autre, Oppenord, a puisé ses idées dans l'art de Borromini. Qu'on montre donc en Italie des modèles d'un goût aussi pur et aussi magnifique que la Galerie Dorée de l'hôtel de Toulouse, œuvre de Robert de Cotte, que les boiseries des salons de l'hôtel de Roquelaure, ou que le boudoir vert d'eau et or de l'hôtel de Soubise. L'avouerai-je ? Dans la grâce de ce style exquis, dans la géométrie savante de ses courbes et de ses contre-courbes, je ne puis m'empêcher de voir comme un dernier éclat de notre art flamboyant. Rodin, avec son instinct profond, l'avait bien reconnu : dans la composition d'un panneau de rocaille, il voyait une adaptation d'une niche du quinzième siècle, ou, disait-il ingénieusement, une *déclinaison* du gothique. Ce qui complète l'analogie, cet art si distingué fut merveilleusement populaire ; jamais nos artisans n'y mirent davantage du leur, n'y allèrent d'un meilleur cœur. Jamais le ciseau de l'ébéniste et le burin du ciseleur n'ont travaillé avec plus de goût le cœur du chêne ou le bloc de cuivre ; jamais ils n'y ont sculpté de plus charmantes fleurs. La flore s'est, il est vrai, un peu civilisée : il y a moins de cresson et moins de renoncules ; la rose grasse et charnue remplace l'aubépine. La France a fait comme Candide, elle a cultivé son jardin. Mais toujours elle n'admet qu'à regret dans sa corbeille l'acanthe académique. Elle est toujours la même qui, en l'honneur de Notre-Dame, n'a rien trouvé de mieux que d'embaumer de trèfle, de fraise et de muguet les chapiteaux des cathédrales, qui sculpte sur les panneaux de l'armoire domestique la corbeille, l'épi, la grappe, le nid, la feuille de vigne, comme un souvenir de santé rurale et de riants emblèmes de la fécondité, et qui, de nos jours encore, lorsqu'elle achève une maison, tout d'abord la fleurit, et attache au faîte un bouquet.

III

La peinture. Rigaud, Largillière. Rubenistes et poussinistes Cette transformation de l'architecture intérieure agit naturellement avec une surprenante rapidité sur le reste des arts et des idées plastiques. Peinture, sculpture s'y adaptent, comme nous avons vu qu'a fait le mobilier.

Si je me souciais d'être complet, rien ne serait si aisé que de nommer des peintres, comme les Boullogne ou les Coypel, qui font figure de grands artistes, et professent de continuer dans le siècle nouveau la tradition de Versailles, à peu près comme le vieux Crébillon et Voltaire se font l'illusion de continuer Racine. Mais leur art, à la fois turbulent, maniéré, perd déjà tout sérieux, tourne au style d'opéra. Il est vrai que ce style convient merveilleusement à la tapisserie : Antoine Coypel, entre autres, en a dessiné quelques-unes des plus somptueuses qui existent. Qui a vu, par exemple, au château de La Roche-Guyon, sa « suite » des Gobelins sur l'*Histoire d'Esther*, connaît le dernier mot du faste, du galant et du romanesque, un conte de Shéhérazade, au temps où toute la France rêvait des *Mille et une nuits* et des persaneries d'Usbek et de Rica. Comme peintres, toutefois, il y a mieux à dire de Jouvenet et de La Fosse (auteurs, entre autres, des pendentifs et de la *Gloire* des Invalides), beaux talents mâles, qui ont parfois plus que des lueurs de chaleur et de puissance, et presque des reflets de Véronèse et de Rubens.

Mais déjà les deux grands maîtres de la fin du règne de Louis XIV, chose significative, ne sont plus des décorateurs, ce sont deux portraitistes : peintres diversement magnifiques, mais également grands peintres, l'un, Hyacinthe Rigaud, pour avoir, avant de peindre Louis XIV et Bossuet, beaucoup étudié van Dyck, et l'autre, Nicolas Largillière, parce qu'il avait fait son éducation à Anvers. Tous deux conservent beaucoup des dehors du grand siècle, un certain goût du faste et de la draperie pompeuse, mais qui ne diminue pas la vérité de l'observation, le dessin aigu de Rigaud, sa touche analytique, son modelé mince, martelé, qui met, au milieu de ses perruques et de ses écroulements d'étoffes, des masques incisifs de La Tour, pas plus que rien n'altère l'imperturbable santé, ni l'intensité de vie physique, miroitante, un peu moite, sensuelle et grasse, de Largillière. Le grand tableau à portraits de Saint-Étienne-du-Mont, l'*Ex-voto de sainte Geneviève* (1696), par ce dernier, est une page historique comparable aux « portraits de corps » de van der

Helst et de Frans Hals, et telle qu'aucun peintre, à cette date, n'aurait été capable de l'exécuter en Europe. Nattier, qui dérive de Rigaud, l'affadira beaucoup par le parti pris continu de la peinture nacrée et de la convention mondaine (mais comme ces luxueux portraits, — les femmes surtout, — meublent un salon, évoquent une société parfaite !) et Tocqué, le gendre de Nattier, sera encore un habilleur impeccable des grâces du dix-huitième siècle ; son portrait de *Marie Leczinska* au Louvre est, au point de vue du praticien, un des plus admirables morceaux de la peinture française. Aucune reine de France n'a jamais été peinte comme cette bonne et malheureuse princesse, qui nous apporta la Lorraine.

Il se trouve, en effet, que ces artistes « pensent » moins peut-être que Le Brun (beaucoup moins surtout que Poussin), mais en revanche ils peignent bien mieux. La plupart, on vient de le voir, achèvent de se détacher de Rome, qui n'a jamais été une très bonne école de peintres, pour se tourner vers Venise, et surtout vers les Flandres. On s'intéresse moins aux idées, davantage à la vie et à la ressemblance. L'art quitte, une fois de plus, le monde des abstractions, se rapproche de la réalité. Il y perd, si l'on veut, en valeur idéale, il se rattrape sur l'exécution. Pendant tout le dix-septième siècle, il y avait eu, on s'en souvient, sous l'art officiel de Versailles, un courant ininterrompu de peinture flamande (Pourbus, les deux Champagne, van der Meulen, etc.). Ce courant un peu endormi se réveille plus fort. Des curieux, à la faveur des guerres de Hollande, s'éprennent d'un art nouveau, qui leur semble mieux fait que celui de Raphaël pour des demeures particulières. On ne peut pas vivre toujours en face des *Batailles d'Alexandre* ou de l'*Histoire du Roi*. On est excédé de grandeur. La Dame de Volupté, Mme de Verrue, dans son hôtel de Vaugirard, collectionne Téniers, Wouwerman et van Dyck (c'est elle qui possédait le *Charles Ier* du Louvre). Dès la mort de Rembrandt, il y avait déjà des Rembrandts à Paris (sans parler des estampes, recherchées dès sa jeunesse même) ; il en est entré jusqu'au cabinet du roi, et les plus beaux que nous ayons, le *Portrait à la serviette*, l'*Hendrickje* et le *Saint Mathieu*.

Sur la grande querelle des anciens et des modernes, il s'était greffé une querelle spéciale, entre les champions du dessin et ceux de la couleur, entre poussinistes et rubénistes, comme s'appelaient les adversaires. Une discussion au sujet d'un tableau de Poussin avait mis le feu aux poudres. On s'apercevait que peindre veut dire se servir de couleurs, et que c'était mal s'adresser que d'aller en demander des leçons à des auteurs de fresques, dont l'art ne convient ni à notre climat, ni à nos habitudes de vision ; on se demandait si l'on ne risquait pas de sacrifier ainsi quelque chose de plus précieux que l'idéal, ce je ne sais quoi d'instinctif, d'intime, qui

tient à un tempérament et à une manière d'être, et qui s'exprime justement par le côté sensuel de l'art, et par ce que la matière garde des impressions du peintre. On s'avisait qu'en art la noblesse des sujets n'est qu'un mot, que la sensibilité est tout, et qu'il n'est pas de si humbles choses, qu'elle ne puisse transformer par une manière émue et délicate de les dire, comme venaient de faire chez eux, sans souci des Grecs, des Romains, ces petits Hollandais et ces petits Flamands, si bons peintres, si vrais, si piquants et si amusants. On découvrait enfin que, sans aller si loin, nous avions sous la main Anvers même, Rubens en plein Paris : cette galerie du Luxembourg, cette incomparable *Vie de Marie de Médicis*, gloire aujourd'hui du Louvre, et qui demeure encore le plus grand et le plus riche ensemble décoratif qu'ait enfanté le génie de Rubens. Toute la France y court. Ce fut le séminaire du dix-huitième siècle.

ANTOINE WATTEAU Ainsi, sans que l'on s'en doute encore, tout est prêt en sourdine pour recevoir chez nous une poésie nouvelle, cet amour-poésie, que réclamait le siècle. Et il vint, le poète, le doux magicien, il vint des Flandres, de Valenciennes, du pays de Manon Lescaut, un jour de 1702, âgé de dix-huit ans à peine, et il n'en avait pas une vingtaine à vivre. C'était un être capricieux, bizarre, d'humeur inquiète et chagrine, un misanthrope très tendre, un phtisique, pour tout dire, un précoce moribond, et il s'appelait Antoine Watteau. Dans ses légers tableaux très réels et très vifs, d'Arlequins, de Pierrots, de soldats, il nous apportait un Rubens raffiné, un van Dyck quintessencié, aristocratisé, sensibilisé encore, et de plus un je ne sais quoi d'ardent, de vaporeux, d'aigu, de mélancolique et de souffrant, qui s'y mêle, pour la transformer, à la sensation la plus neuve de la vie. Ami des peintres, des amateurs, d'Alain Lesage, de Marivaux, tour à tour confiant et ombrageux, expansif et farouche, rêvant dans les jardins à l'abandon du Luxembourg ou dans le parc de Montmorency, s'éprenant de Titien chez le nabab Crozat, traversant, avec ce loustic et ce franc luron de Gillot, les coulisses de l'Opéra et de la Comédie, le monde fardé de la farce et du théâtre, il faisait, avec ses désirs, avec ses nostalgies, ces petits tableaux précieux comme des joailleries, ces *songes d'un soir d'été* où les couples se nouent et s'enlacent sous des ombrages classiques, s'invitent et se boudent, se persiflent ou se trahissent, et se jouent, aux accents moqueurs de la sérénade, l'éternelle comédie de l'amour. Il inventait cette nuance nouvelle de la pastorale, cette idylle en habits de satin et en jupes de taffetas, que l'on appelle la « fête galante ». Il condensait dans ces images un élixir d'une pointe, d'un arome troublants et rares, faits d'ironie et de tendresse, une gamme

passionnée qui va, toujours souriante et toujours diaprée, de la gambade de Mezzetin aux larmes d'Andromaque, de la chanson de la *Finette* à l'agenouillement de Cœlio devant Sylvia. Parfois, s'égarant loin des bords de son Lignon et de ses *Astrées*, il se retrouvait dans une Tempé d'une ardeur vénitienne, découvrait Diane au bain, Antiope surprise par le Satyre. Un jour, enfin, il se résuma dans un symbole, il peignit le charmant, le mélodieux cortège de l'*Embarquement pour Cythère* : départ, désir, appel et espoir du bonheur, premier pas vers la joie d'un siècle qui sera le siècle des plaisirs, rêverie du voyageur las qui demeure sur la rive et ne verra pas la Terre promise, songe de jeune malade qui n'a pu assouvir la fièvre qui le consume, et c'est ce qui donne à son œuvre, au milieu de ses fredons de musique et de fête, cet inoubliable accent de noblesse, de douleur et de poésie.

Lancret, Pater, bien d'autres, ont imité l'inimitable. Si quelque chose de son esprit a survécu à Watteau, c'est dans l'œuvre de ceux qui ont le moins songé à lui : c'est chez cette foule de petits maîtres, graveurs, gouachistes, aquarellistes, Cochin, Gravelot, Eisen, Moreau le Jeune, Saint-Aubin, Debucourt, et jusqu'aux équivoques esquisses des Baudouin et des Lavreince, chez ces illustrateurs et ces faiseurs d'estampes, qui ont décoré pendant tout le siècle, avec une verve si libre et une science impeccable, les romans et les contes, les factums des économistes et des encyclopédistes, les thèses de Sorbonne, *Héloïse*, les nouvelles de Crébillon fils et les *Métamorphoses* d'Ovide. Grâce à Watteau, grâce à ce doux, fugitif éphémère, une goutte de sa poésie subsiste, comme un parfum, jusque dans les scènes les moins avouables, répand sur les grivoiseries même une élégance qui les sauve, et demeure sur l'esprit français comme une grâce de l'enchanteur.

FRANÇOIS BOUCHER. LES SALONS. CHARDIN

Par Watteau, la peinture française a trouvé une voie nouvelle : elle réduit ses formats et ses ambitions, elle se fait discrète et intime. La décoration elle-même rentre dans le cadre, à la mesure de l'appartement, se place sur le trumeau ou dans l'arabesque du lambris. Que manque-t-il à Lemoyne pour être un très grand peintre, l'un de nos premiers décorateurs? L'homme qui, dès 1724, peignait la blanche *Omphale* de la salle La Caze, d'avance contenait tout Boucher ; et la chapelle de la Vierge à l'église Saint-Sulpice, celle du Saint-Sacrement à Saint-Thomas d'Aquin, surtout l'*Apothéose d'Hercule* à Versailles (1735), ce vaste, innombrable Olympe, d'une si douce gamme ambroisienne, argentée, sont sans doute les plus belles pages décoratives que l'école française ait à montrer dans le genre plafonnant des Tiepolo, des Piazzetta. Quels progrès a faits la palette, depuis les Mignard et les

Le Brun ! A ces admirables peintures, il ne manque que l'*actualité*. L'auteur comprit qu'il faisait fausse route, il se suicida.

Diviser, détailler l'immense plafond d'Hercule, adapter la mythologie au cadre du trumeau, aux dimensions d'un dessus de porte ou d'un dessus de cheminée ; renoncer à toute grande ambition intellectuelle ; culbuter de jolies déesses parmi des tripotées d'amours, sur des nuages complices et souples comme des sofas ; réduire le monde de la Fable à des aventures galantes, à des formes délicatement riantes et voluptueuses ; habiller quelquefois une nymphe en bergère, et remplacer le ton de l'Opéra par celui de l'Opéra-Comique ; dans tous les cas, prendre garde à observer toujours les convenances du style, à faire *peloter* la composition, à lui faire épouser le balancement particulier de son cadre de rocaille ; peindre dans une gamme tendre et brillante, qui tienne l'accord avec le blanc et les minces dorures de la menuiserie et du plafond, voilà ce que Boucher a fait toute sa vie, et il ne faudrait pas lui demander davantage. Mais, dans ces limites, qu'il a parfaitement connues, c'est un peintre admirable et presque un très grand maître ; devant tels tableaux de lui, comme ceux de la collection Wallace, ou l'*Aurore* de Nancy, ou l'*Amphitrite* de Stockholm, il ne faut pas craindre de le dire : en retranchant de l'art de Rubens tout le côté héroïque, toute l'éloquence sublime et le tour épique du génie, et en ne conservant que les parties sensuelles, voluptueuses, ce Parisien de Boucher est un poète à sa manière, et peut-être, de tous les peintres, celui qui a le mieux approché de la flamme, du rythme et de l'enthousiasme de Rubens.

Une circonstance aida très singulièrement au développement de l'art nouveau, contribua à le rapprocher encore du public. A partir de 1737, de deux ans en deux ans, se tint au Louvre le Salon. C'était une idée de Colbert et l'idée avait même reçu, vers 1670, un commencement d'exécution ; mais il était trop tôt encore, ni l'art, ni le public n'étaient prêts. Soixante ans plus tard, au contraire, le succès devint prodigieux. Le Salon, depuis bientôt deux siècles, est un événement parisien, un des traits essentiels de la vie artistique en France. Les conséquences en seront graves, et pas toutes heureuses. L'art, qui depuis trente ans se faisait déjà beaucoup pour l'intimité, pour les femmes, se fera de plus en plus pour le public, le bourgeois. Il se ressentira davantage des engouements de la mode. Mais enfin les Salons sont le signe d'un temps ; ils répondent à la diffusion du goût, de la curiosité, et à la supériorité reconnue de notre école en Europe. Les souverains étrangers de loin s'y intéressent : Grimm, Diderot en font de longs comptes rendus, qui portent ces graves nouvelles à Bayreuth, à Vienne, à Varsovie, à Pétersbourg, et répandent tant bien que mal les principes de la critique d'art. C'est au Salon

de 1737 que se révèlent deux grands peintres, Jean-Siméon Chardin et Maurice-Quentin de La Tour.

Ce n'étaient pas des jeunes gens; ils étaient déjà célèbres, ayant l'un et l'autre la quarantaine. Mais le public leur fit fête et les salua avec transport; il reconnaissait en eux deux des choses qui lui sont le plus chères, le goût de la vérité et celui de la ressemblance ou de l'analyse morale. On se demande encore aujourd'hui si Chardin n'est pas le plus grand ou du moins le meilleur, le plus cordial de nos peintres, non seulement celui qui a le mieux su les mystères du métier, les relations secrètes des formes et de l'atmosphère, la vie fluide et la magie touchante des valeurs, mais encore celui qui, sans trace d'effort, sans aucune imagination, sans s'être jamais mis en peine d'une pensée ou d'un sujet, a le mieux exprimé la dignité, la bonhomie, la tendresse de la vie française. Cela est étrange à dire d'un homme si modeste, qui n'est jamais sorti de chez lui, de son logis de la rue Princesse, sur la paroisse de Saint-Sulpice, et n'a jamais tendu plus haut qu'à peindre des casseroles, des ustensiles de ménage, une fontaine de cuivre, un pot de grès, ou bien des personnages presque aussi immobiles, aussi dénués de prétentions que ces humbles objets. Et pourtant, cela est ainsi. Le bonhomme, dans ses petits tableaux, a dit tout le secret de la bourgeoisie de chez nous. Qui ne comprend pas Chardin, jamais bien n'entendra la France. Il y crée la peinture intime, le genre domestique. Nul n'y a jamais apporté tant de simplicité et d'élévation. La nature morte hollandaise est un objet de luxe, qui sent la richesse, la belle argenterie, le cristal de Bohême; avec un vieux pot égueulé, deux pommes, un hareng, Chardin fait un somptueux accord. Téniers, Brouwer, Ostade, se moquent de leurs rustres; Terburg, Pieter de Hooch recherchent les mœurs élégantes, les belles dames du monde, plutôt du demi-monde. Rien n'est moins piquant qu'un Chardin, rien n'est plus sérieux, ne respire mieux l'air immuable de la religion domestique. Ses personnages, sa *Ménagère*, sa *Pourvoyeuse*, *l'Ecureuse*, avec ces blancs inimitables, ces linges onctueux qui sentent la lavande; ses petites scènes, *la Réprimande*, *le Benedicite* ou *le Château de cartes*, *le Petit dessinateur*, *le Toton*, et la plus belle de toutes, *la Dame cachetant une lettre* (à Berlin, 1733), sont en leur genre des choses uniques, limitées par la donnée, mystérieuses par l'exécution, infinies par le cœur. Rien n'exprime mieux le changement survenu dans les idées et dans les mœurs que l'autorité étonnante, la situation morale qu'eut en son temps, dans le monde des artistes, ce bonhomme à lunettes de corne, sous son abat-jour de carton vert. Il exerçait, en quelque sorte, la magistrature de l'honnêteté. On croit le voir, aux Salons du Louvre, tel que le montre Diderot, promenant sa

haute personne, laissant tomber ses mots célèbres : « C'est bien bon, de la bonne peinture », « De la douceur, de la douceur ! » Il peint avec des substances fortes, des pâtes grenues et denses qui imitent par leurs bords les contours émoussés des choses usagées, leur grain et leur matière ou rugueuse ou polie ; il enveloppe ces objets d'une épaisseur d'air qui fait sentir ce qui circule de vie muette aux alentours, où s'opèrent mille relations, où glissent mille caresses, mille amitiés et mille reflets ; nul n'a saisi plus de rapports furtifs entre les choses, surpris plus de secrets échanges dans le monde de l'incolore. Il a l'air de copier, d'engloutir son pinceau dans un enduit trivial d'où il ne se dégagera jamais ; il manie en réalité on ne sait quelle poésie subtile, et pouvait répondre à quelqu'un, qui lui demandait le secret de sa couleur, la parole admirable : « Qui vous a dit, monsieur, qu'on peignît avec des couleurs ? On se sert de couleurs, *on peint avec le sentiment.* »

Pour La Tour, je m'en tiens à un profil ou à un masque, à une simple esquisse, à une *préparation* dans sa manière : non que ce Scapin picard, si adroit, si arriviste sous ses airs goguenards et cyniques, n'ait employé ses rares talents à faire quelquefois des pastels qui rivalisent d'effet et de solidité avec les peintures de Rigaud et même de Rembrandt. Son portrait de l'abbé Huber, lisant à la lueur d'une chandelle, celui de Duval de l'Espinoy, du président de Maisons et, le plus illustre de tous, celui de Mme de Pompadour (1755), sont des triomphes d'une virtuosité qui n'a pas été surpassée. Mais le don de La Tour est moins celui d'un peintre que d'un dessinateur. C'est un homme qui se sert du pastel comme jadis les Clouet se servaient du crayon, et qui s'en sert moins en artiste qu'en biologiste, en géomètre, pour analyser, mesurer, définir plutôt que pour peindre. Sa vraie vocation, c'est l'*étude*, et il faut ajouter que jamais portraitiste n'a eu la bonne fortune de rencontrer autant de modèles intéressants : Voltaire, Rousseau, d'Alembert, des gens de lettres et des artistes, des financiers, des amateurs, le salon de Mme Geoffrin, celui de d'Argenson et de la Pouplinière, des comédiens et des danseuses, Favart, Dargenville, Clairon et la divine Fel, c'est le siècle entier qui y passe, en buste, dans le tête-à-tête et le feu de la conversation, saisi par le plus attentif, le plus passionné de tous les observateurs. Chaque âge invente ainsi un art qui lui ressemble. Ce siècle de l'esprit, de la pétillante intelligence, devait revivre dans les atomes brillants de la poussière colorée.

Il faut voir le musée Lécuyer, les quatre-vingts La Tour de Saint-Quentin, ce recueil de documents humains, ce prodigieux « musée de la vie ». Qu'on aille admirer chez La Tour ce qui ne se voit nulle part ailleurs, un curieux, un amateur, un

collectionneur de petits faits, un peintre qui n'a pas « son type », qui ne donne pas un accent de routine, qui n'a jamais fait deux femmes et deux bouches pareilles, un fanatique de la vérité, qui a passé sa vie comme quelque *artiste*, quelque *souffleur* à la recherche de l'absolu, démontant l'horlogerie des muscles du visage, disséquant et décomposant, pour les recomposer, sur les traits de la face humaine, la mécanique du sourire et toutes les nuances des âmes. D'autres ont ramassé le pastel de La Tour. Perronneau n'a pas eu son admirable clientèle, la presse des Encyclopédistes, mais, avec ses modèles bourgeois, c'est un coloriste, un harmoniste autrement sensible et raffiné. Liotard a fait quelques-uns des seuls pastels supportables après ceux de ces deux grands maîtres (*Madame d'Epinay*, au musée de Genève). Et l'on pourrait nommer encore de charmants portraitistes, un de Troy, un Aved, plus tard un Ducreux, un Duplessis. Mais à eux tous, qu'ajoutent-ils au maître inimitable ? Ils ne peuvent empêcher que le dix-huitième siècle c'est le pastel, et que le pastel, c'est La Tour.

LA SCULPTURE. LES COUSTOU, BOUCHARDON, PIGALLE Je ne dis qu'un mot de la sculpture. Son caractère, c'est que, dans l'ensemble, et par les conditions mêmes de l'architecture, elle devient moins monumentale, commence à perdre l'aplomb, à s'écarter des grandes lois statiques de l'architecture. Ces principes, on ne les trouve plus guère observés maintenant que par le seul Edme Bouchardon, qui en tira de son vivant une gloire immense auprès des gens de lettres et des théoriciens. Sa jolie statue de l'Amour, taillant son arc dans la massue d'Hercule (1744), eut une vogue incroyable, passa pour un morceau antique : cet Amour n'était plus le marmot fripon, le chérubin équivoque, ailé, qui polissonne par essaims aux mythologies de Boucher ; c'était l'adolescent aimable, l'éphèbe dans toute sa fleur et sa beauté viriles. On retrouva là l'accent de la Grèce de Périclès. Bouchardon représenta la sculpture héroïque. Son buste de Charles XII (à Vaux) fait déjà penser à Thorwaldsen, à Canova. Sa fontaine de la rue de Grenelle, commandée par Turgot (1739), fit événement dans l'école (Mariette, t. VI, p. 279.) On crut voir dans ce monument d'une grâce froide, harmonieuse, toute la magnificence d'un *proscenium* antique. Ce maître correct, un peu surfait, annonce déjà le goût Louis XVI, et le courant d'idées qui va mener à David.

En revanche, la sculpture des tombeaux, des autels, les pompeuses et galantes machines de marbre et de nuages, qui déferlent, s'empanachent dans le chœur des églises, s'agitent, deviennent turbulentes ; on recherche l'effet pathétique, l'effet

de couleur, de pittoresque. La sculpture, dans son ensemble, demeure plus romaine et plus « baroque » que la peinture ; elle tient davantage à Bernin.

Le tombeau du dix-septième siècle, entouré d'allégories neutres et d'élégies plaintives, est immobile : on voit le défunt en prières, ou bien, c'est le héros mourant qui salue l'immortalité. Au dix-huitième, tout devient spectacle et drame : à Saint-Roch, le cardinal Dubois ou le cardinal de Forbin-Janson (cathédrale de Beauvais), par les frères Coustou, ne sont encore que d'admirables portraits, dont l'attitude rappelle de fort près le Mazarin de Girardon ; mais à Saint-Sulpice, le brillant tombeau du curé Lenglet, par Slodtz, s'épouvante, espère, gesticule en grandes ombres pâles sur une cataracte, un épais rideau de marbres noirs. La Mort des danses macabres, le squelette à la faux, happe au collet le bon curé, comme sur l'échafaud de Grève, tandis qu'un bel ange juvénile, rapide, aux jambes nues, repousse, écarte le bourreau. On dirait le Ciel et l'Enfer se disputant une âme, un *auto da fè* de Calderon. Aux fameux tombeaux de Pigalle, la mise en scène se complique encore : dans celui du maréchal d'Harcourt, à Notre-Dame, le mort, comme Marc-Aurèle, se couche dans son suaire ; le Temps, grande ombre voilée, mystérieux voyageur, montre le sablier vide ; une France éplorée gémit sur un lit d'étendards, et l'Hymen affligé retourne son flambeau. Le monument du maréchal de Saxe à Saint-Thomas de Strasbourg est le chef-d'œuvre de ce nouveau genre funèbre : au pied d'une pyramide, entouré des symboles de ses victoires, le héros, debout, en armure de bataille, descend d'un pas ferme au tombeau, comme don Juan entraîné par la statue du Commandeur. La France en larmes le retient, la Mort l'appelle, et Hercule songe appuyé sur le bord du sépulcre : mais impassible, droit, et souriant à sa gloire, le vainqueur de Fontenoy, triomphant des vaines terreurs, brave d'un pied superbe les ombres infernales.

Je n'ai pas à dire ce que l'émotion perd en ces œuvres trop soulignées, trop pleines d'intentions, comme au désordre coquet, à la nuageuse montagne de l'*Assomption* de Bridan, au maître-autel de Chartres (1773). A toute cette éloquence qui distrait, qui amuse, on peut préférer la rêverie indéterminée qui monte des vieux tombeaux gothiques. Mais ce qu'il faut reconnaître, parmi les excès même de ce nouveau langage, c'est un assouplissement général de la forme, une touche plus brillante, une sensibilité plus mobile et plus excitée, un éclat d'épiderme qui rend jusqu'à l'activité et à la moiteur de la peau. Le progrès se sent d'année en année ; comparez les Renommées équestres de Coysevox (porte des Tuileries), aux chevaux échevelés, enflammés de Coustou, qui font face aux premières, à l'entrée des Champs-Élysées ; comparez la duchesse de Bourgogne, du

même Coysevox, avec la Marie Leczinska de Guillaume Coustou, au Louvre; comparez, à Versailles, le bassin de Neptune au bassin d'Apollon, les groupes de Sigisbert Adam aux groupes de Tubi, ou jetez les yeux, à Saint-Roch, sur le *Baptême du Christ* (1733) de Jean-François Lemoyne : vous verrez l'expression devenir plus élégante et plus nerveuse, le modelé plus miroitant, le marbre martelé et fouillé tressaillir, imiter davantage la souplesse, l'élasticité de la chair.

Ainsi il se rapproche chaque jour des conditions de ductilité qui le rendent propre à la ressemblance. De plus en plus, la fonction du sculpteur cesse d'être de décorer, il se borne au portrait, au buste. Cette quantité de bustes qui paraît à chaque Salon, cette rage du portrait qui explique déjà les carrières des Rigaud, des Nattier, des La Tour, s'étend désormais aux sculpteurs, et c'est un des plus sûrs indices de la transformation des mœurs. Coysevox a déjà fait des bustes admirables; il y en a de plus beaux encore de Lemoyne, non plus cette fois de marbre ou de bronze, mais de simple terre cuite, qui conserve mieux que toute autre matière l'impression du pouce du modeleur (voir l'admirable série de bustes, le *Robert de Cotte*, le *Rameau* de la bibliothèque Sainte-Geneviève, le *Montesquieu* de la collection Édouard Kann). Caffiéri est illustre pour avoir fait la dizaine de bustes éblouissants du foyer de la Comédie (le *Corneille*, le gracieux *Rotrou*, etc.); bientôt, il n'y aura plus dans la sculpture un point inerte, et ce sera l'art prodigieux des Pajou, des Houdon.

IV

LES ÉCOLES PROVINCIALES. LA FRANCE A L'ÉTRANGER Mais Paris, même en cette époque de puissante centralisation, n'absorbe pas la France. Il faudrait parcourir les provinces, constater partout les talents, le réveil des écoles locales. De toutes parts se fondent les académies, les foyers d'enseignement, de culture. De toutes parts, les talents abondent. Rien n'est fait en ce sens, l'histoire manque et les inventaires. Que de découvertes révélerait le plus rapide voyage à travers l'ancienne France ! A Lille, l'excellent et fécond Arnoul de Vuez vaut bien souvent des peintres comme le Brugeois van Œst; et connaît-on bien, à Angers, les sculptures délicates d'un Sébastien Leysner, les charmantes Vierges en terre cuite peinte, l'aimable et tendre Jacques Biardot? Il faut voir, à Dijon, la fougueuse, admirable *Assomption* de Dubois, les bustes délicieux d'Attiret. Avignon, Carpentras, sont pleines des faciles boiseries, des *gloires*, des somptueux et enjoués

buffets d'orgue, du gracieux génie des Bernus, des Péru. Toulouse, au dix-huitième siècle, retrouve presque sa gloire et sa prospérité du temps des comtes : les excellents peintres Ranc et Despax, le brillant sculpteur François Lucas (auteur des anges ravissants de l'autel de saint Pierre), et Claude Borey, Vincent Funel, qui décorèrent avec tant de goût les stalles et la chaire de Saint-Maximin (Var). Quelle ville de France aurait pu, en se passant de Paris, tirer de son propre fonds le brillant et imposant décor de la façade du Capitole, dessinée par Guillaume Cammas (1751)? Et je ne compte pas les artisans, les ferronniers, les menuisiers, comme les Fontenay, de Lyon, les Lamour, de Nancy, qui sculptent, fondent, cisèlent les grilles, les armoires, les grands lits, le mobilier de la France. Tout le pays, jusqu'au moindre village, semble un champ bien ensemencé : chaque coin lie sa gerbe et donne en chantant sa récolte. On retrouve, sur un autre mode, plus humain, l'unanimité, le labeur heureux du moyen âge.

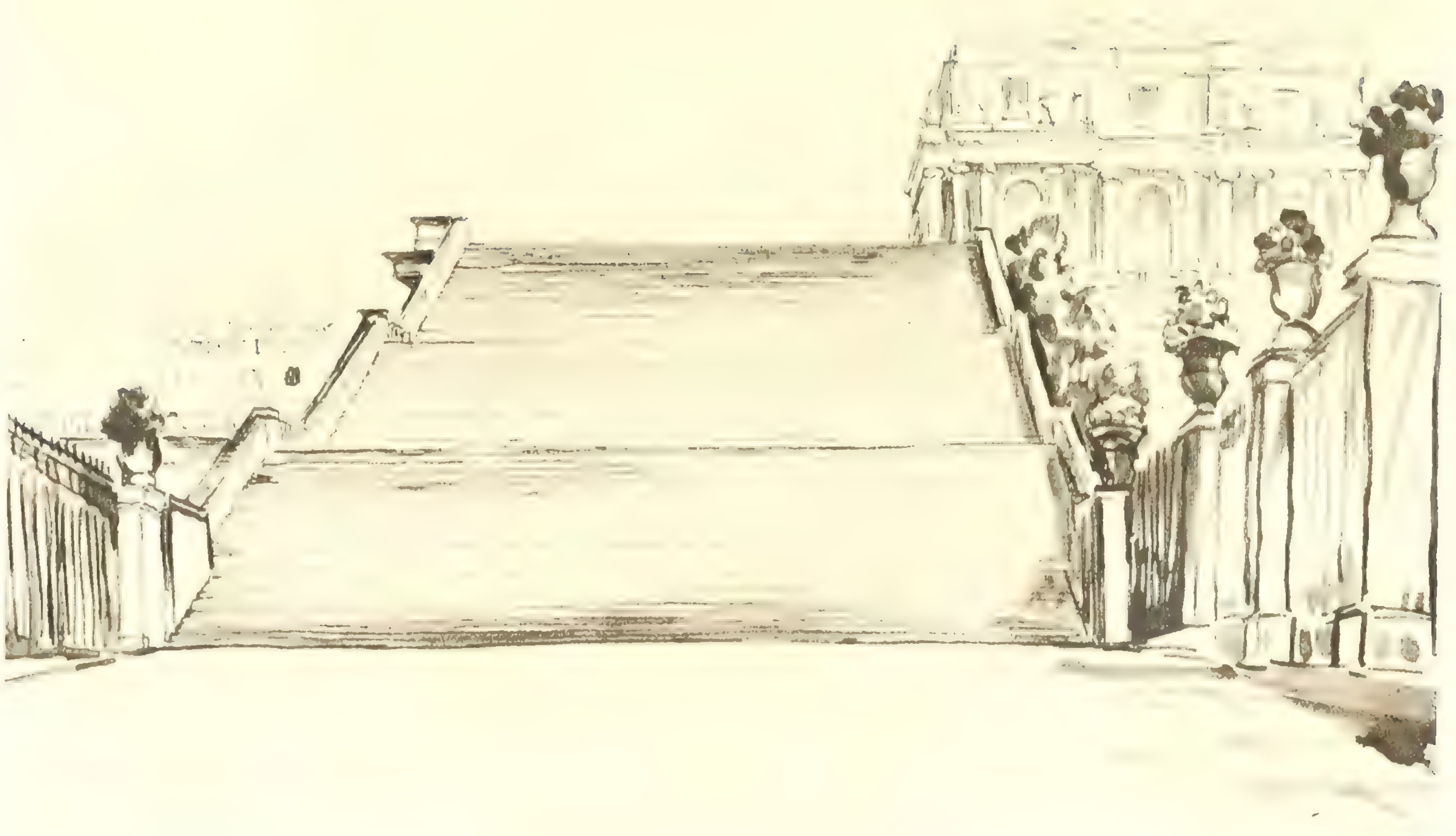
Un dernier trait. Déjà toute l'Europe ne rêvait que de Versailles, comme elle avait rêvé jadis de cathédrales. Partout on se dispute nos architectes et nos peintres. Où qu'on aille, ce sont des Français que nous trouvons chez les princes. Dès 1768, le marquis d'Argens, attaché au roi de Prusse, peut écrire : « Bien des nations étrangères reviennent du préjugé que les Italiens aient produit les seuls grands peintres; elles commencent à rendre justice aux Français... Elles sont au moins très persuadées que l'Italie n'a plus aujourd'hui que des peintres médiocres, et la preuve, c'est que tous les peintres attachés aux différents souverains de ces pays, *sont Français*. Sylvestre a été premier peintre du roi de Pologne; Vanloo du roi d'Espagne; Pesne du roi de Prusse. Ce prince a montré son inclination pour nos peintres français : les superbes bâtiments qu'il a fait construire, dignes de la grandeur des Romains, sont remplis des ouvrages de nos Boulogne, de nos Caze, de nos Coypel, de nos de Troy, de nos Chardin, de nos Rigaud, de nos Largillière, de nos Watteau et de nos Vanloo. L'impératrice de Russie a fait venir de Paris M. Tocqué pour faire son portrait, et a pris à son service plusieurs peintres français. »

Les architectes, les sculpteurs, ne sont pas moins demandés. Boffrand, Robert de Cotte suffisent à peine à fournir des palais aux princes de l'Empire, aux évêques de Wurtzbourg, aux ducs de Deux-Ponts, à l'Électeur de Bavière ou à l'électeur Palatin. Dresde, Potsdam, Wurtzbourg, Bayreuth, copient Versailles : tout est Versailles. Le père de la belle Cunégonde, M. le baron de Thunden-ten-Tronck, qui habitait, dans le meilleur des mondes, le plus beau des châteaux possibles, était certainement logé *à l'instar* de Versailles. Les plus belles statues du siècle,

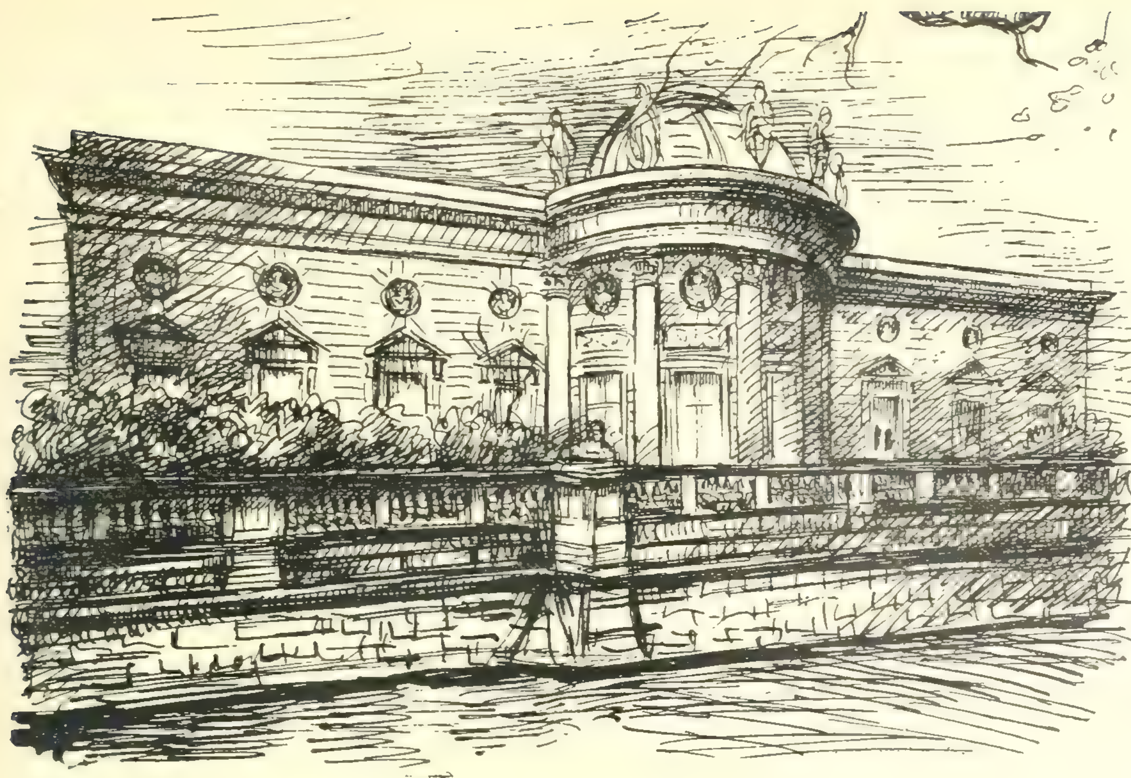
la *Vénus* de Sigisbert Adam, le *Mercure* de Pigalle, ornent le parc de Sans-Souci. C'est à Berlin que Voltaire imprime le *Siècle de Louis XIV*. Vingt Watteau, et le plus beau de tous, l'*Enseigne de Gersaint*, les charmantes peintures de Lancret, la *Camargo*, le *Moulinet*, celles du délicieux Antoine Pesne, le salon de la Barbarina, sont encore la parure et la secrète grâce, le sourire français de Berlin. Et Berlin s'en souvient dans les œuvres de ses Chodowiecki, et plus tard même encore dans celles d'un Menzel. Tel est le rayonnement de cette France de Louis XV : humiliée, vaincue, « sa grâce est la plus forte ».

Et cela est vrai de toute l'Europe. Le palais de Madrid, le Buen-Retiro sont des œuvres françaises ; Pierre le Grand fait bâtir Saint-Pétersbourg par Cuviller et Catherine II fera fondre la statue de Pierre le Grand par Falconet. Son premier architecte, Vallin de la Mothe, couvre d'élégances françaises les bords de la Néva. Londres même, la rogue Angleterre, se rend à notre charme. Largillière, La Fosse, Desportes, Watteau passent la mer. Le pont de Westminster est de Labélye. L'art français, comme la langue française, devient universel. Tout ce qu'il y a d'artistes a les yeux sur Paris, vient s'instruire à Paris ; de 1758 à 1787, on compte, sur les registres de l'Académie, 275 élèves étrangers, dont 80 Allemands, 60 Néerlandais, 30 Russes, autant d'Italiens.

La France donne le ton à la civilisation. Et l'architecte Patte (1765) pouvait conclure avec fierté : « Les étrangers sont dans la plus grande admiration en voyant nos hôtels modernes, distribués avec tant d'intelligence, décorés avec tant d'agréments et meublés avec tant de goût. Toutes ces inventions heureuses valurent la réputation la plus brillante à l'architecture française. La plupart des souverains étrangers, pour en profiter, se sont empressés d'attirer dans leurs États des architectes de notre nation. Parcourez la Russie, la Prusse, le Danemark, le Wurtemberg, le Palatinat, la Bavière, l'Espagne, le Portugal et l'Italie, vous trouverez partout des architectes français qui occupent les premières places, indépendamment de nos peintres et de nos sculpteurs. *Paris est à l'Europe ce qu'était la Grèce lorsque les arts y triomphaient ; il fournit des artistes à tout le reste du monde.* »



CHATEAU DE VERSAILLES — LES CENT MARCHES — Dessin de RENÉ PIOT



CHAPITRE XI

LA RÉACTION NÉO-CLASSIQUE

I. Découverte d'Herculanum. Caylus et Winckelmann. Le style Pompadour. — II. Politique monumentale du dix-huitième siècle. Refonte de l'architecture civile, plans encyclopédiques. Nancy, Metz et Strasbourg. Le Bordeaux de Tourny. Le Paris de Gabriel. Architecture religieuse : Servandoni, Soufflot. — III. La sculpture décorative. Bas-reliefs. Le portrait. Statues de grands hommes. Le Voltaire *de Houdon. — IV. La peinture. Greuze et Fragonard. La réaction. Jacques-Louis David, son art et sa pensée. Pierre-Paul Prudhon. Débuts du romantisme.*

I



ORSQUE la Pompadour, soucieuse de pousser son jeune frère Marigny dans le monde, s'avisa de vouloir pour lui la place de Tournehem, surintendant des Bâtiments, la marquise, femme intelligente, aimant les jolies choses, qui gravait, taillait les pierres fines, décida, pour instruire le candidat ministre, de le faire voyager quelques mois en Italie. Et, pour que le séjour fût vraiment profitable, elle fit accompagner le voya-

geur par deux artistes de confiance, le graveur Nicolas Cochin et l'architecte Soufflot, qui venait de se signaler à Lyon par la construction de l'Hôtel-Dieu.

C'était en 1750, en pleine vogue de la rocaille. Mais déjà, des nouvelles étranges arrivaient d'Italie. Depuis une dizaine d'années, on entendait parler de villes qui ressuscitaient, de toute une antiquité qui sortait de ses cendres ; les laves du Vésuve, au bout de dix-sept cents ans après l'éruption qui avait désolé le règne de Titus, rendaient au jour un monde insoupçonné. Ce n'étaient plus de froids débris, des dieux de marbre, des ruines augustes et inexplicables, épaves majestueuses d'une grandeur disparue ; c'étaient des villes entières, avec leur mobilier, leurs peintures, des villes de plaisir, surprises par la mort au milieu des occupations et dans l'attitude de la vie, avec leurs maisons presque intactes, d'où à peine semblait-il que les habitants vinssent de sortir. Toute cette antiquité familière, imprévue, venait bien à propos pour rendre de l'actualité aux idées classiques fatiguées. En même temps, à vingt lieues de Naples, voici que se découvrait, au milieu de prairies seulement fréquentées des troupeaux et des pâtres, sur un plateau dominant la mer, l'admirable vision des temples de Ségeste et de Pæstum. Rome n'avait à montrer nulle beauté comparable. Comment s'expliquer que, depuis trois siècles de Renaissance, de pareils monuments, défendus par l'oubli et par la solitude, fussent restés ignorés ? Dès lors, par delà les monuments romains, d'un style composite, semi-oriental, on entrevit un ordre de beautés plus sévères : on distingua la noblesse imposante de la Grande-Grèce. Peu après, quelques voyageurs rapportèrent les mesures des temples de Corinthe et d'Athènes. Pour la première fois, on s'aperçut que l'antiquité ne formait pas un bloc, que Rome n'était pas à elle seule l'ancien monde, que ce monde ne tenait pas tout entier dans quelques marbres du Vatican. On vit enfin que l'antiquité comportait plus d'une nuance : on eut, pour la première fois, la notion de l'histoire.

Ces nouveautés avaient eu déjà leur précurseur, et comme par hasard, leur précurseur français. Je ne puis que rappeler ici la vie du comte de Caylus, cet ancien mousquetaire si brave à Ramillies, retraité par amour des arts, et qui, dès le temps de la Régence, parcourait la Thrace, l'Ionie et les champs où fut Troie. Pendant plus de trente ans, ce curieux zélé, dans son ermitage bizarre et son capharnaüm de la terrasse des Feuillants, fut un des originaux célèbres de Paris, un des rois de l'opinion, le pilier des Lundis de Mme Geoffrin. Il fut l'ami de Watteau, et le fut plus tard de Bouchardon, ce Bourguignon dont le bel *Amour* en son temps fit scandale, effaroucha les dames, qui ne reconnaissaient plus leurs mignards Cupidons. Ainsi Caylus prônait un goût mâle et austère ; il condamnait la « petite manière », les formes efféminées. Graveur, dessinateur, critique, collectionneur, en

même temps qu'auteur infatigable de contes poissards, son *Cabinet d'antiquités* (à partir de 1750) fut le premier de ces innombrables recueils où le dix-huitième siècle apprit à connaître les fouilles de Pompéi, d'Herculanum, et à prendre le goût de l'égyptien et de l'étrusque.

Vers la même époque, Piranèse entamait à Rome la série de ses étonnantes eaux-fortes d'archéologie visionnaire, ses Colisées farouches, remplis d'une vague horreur, d'une terreur architecturale. De ces planches théâtrales, se levaient des fantômes qui ébranlaient puissamment l'imagination par des proportions gigantesques et l'apparence du mystère. En même temps, un groupe d'Allemands, le peintre Mengs, le savant Winckelmann, jetaient les bases d'une esthétique positive et rationnelle, retrouvaient, croyaient définir les lois de la beauté. On a peine à se figurer l'autorité de ces deux hommes, l'incroyable succès de leur pontificat. L'esthétique devenait un culte, une religion. L'influence de ces apôtres ne peut guère se comparer de nos jours qu'à celle d'un Ruskin. Winckelmann, réprouvant le faux goût du clinquant, du baroque, la sculpture agitée, la tempête qui régnait dans l'art depuis Bernin, restaurait la grande loi de la sérénité : la beauté véritable est paisible, immobile. Elle ignore le trouble, la passion, le drame. Elle hait *le mouvement qui déplace les lignes*, elle dédaigne l'expression et se contente de l'harmonie. Éliminant toute ressemblance, toute imitation vulgaire, tout ce qui est limite ou émotion particulière, elle dégagera de la vie une perfection toute générale. Elle présentera des idées, dont les choses réelles ne fournissent à l'artiste que des éléments épars. Winckelmann écrit : « La beauté pure est comme l'eau pure, qui n'a pas de saveur particulière. » Ces abstractions exsangues, ce brouet de formules transcendantes, eurent un succès dévorant. Les livres de Winckelmann, ses *Réflexions sur la peinture des anciens* et son *Histoire de l'art*, aussitôt traduits que parus, étaient connus en France dès 1756 et 1764. Les étrangers surtout, Danois, Anglais, se jettent sur cette proie. La doctrine, en effet, débarrassait leur amour-propre de la tutelle italienne et de la supériorité française. Winckelmann est, avec Lessing, l'homme qui a le plus fait pour émanciper l'Allemagne ; il est le grand promoteur de la réaction gallophobe. Cette théorie de l'absolu se trouva être, par un détour, pour les pays du Nord, la clef du mouvement national. Les résultats furent médiocres, si l'on s'en tient aux œuvres d'Angelika Kauffmann, de Carstens ou de Flaxman. Mais cette métaphysique s'animait lorsqu'à Naples, dans un cadre d'or, devant un rideau noir, la belle Hamilton lui prêtait le secours de son corps admirable et, sous les voiles légers de la danseuse antique, ressuscitait avec génie les musicales attitudes des figures de Pompéi.

ORIGINES DU STYLE LOUIS XVI. LE STYLE POMPADOUR

Ainsi, dès 1760, au moment de la surintendance de Marigny, tout s'apprêtait pour un retour du goût, une réaction contre la rocaille. C'est l'heure où les écrits de Rousseau éclataient coup sur coup comme des révélations : lui aussi s'élevait, avec quelle véhémence ! contre la corruption du siècle, contre les mœurs faciles, le spirituel libertinage. Il mettait en fuite à coups de tonnerre les galanteries de boudoir, la convention absurde, immorale et charmante d'une société raffinée et tout artificielle. A ces travers mondains, à ces vapeurs de petites-maîtresses, il opposait on ne sait quelle sauvagerie de nature, on ne sait quel bonheur champêtre, fait de visions d'un âge d'or, où se mêlait l'enchantement des sensations d'enfance, avec des souvenirs de Plutarque et des *Géorgiques*. Le siècle, les femmes allaient être désormais roulés dans les torrents de cette prose, rythmée comme les plus belles strophes. Et tout cela s'unissait à l'archéologie et à la morale même pour condamner le luxe léger, le fouillis, le piquant désordre, les fanfreluches de la mode, et pour ordonner le retour à la frugalité antique, à la règle spartiate et aux lois de Lycurgue.

Dès ce moment, le décor change. Il se produit dans le goût une sorte de conversion. Déjà, dans son *Architecture française*, Blondel se plaint du mauvais goût de l'architecture pittoresque, des bas-reliefs, des ornements qui envahissent les façades, dévorent les grandes lignes de la composition. Tout ce qui avait fait le charme des intérieurs depuis un demi-siècle, le caprice des Oppenord et des Meissonier, cette fantaisie de la rocaille qui prêtait à l'architecture, comme un lierre ondoyant, les saillies de sa vie, de sa souplesse frémissantes, disparaît.

Les écailles tombaient des yeux. On avait été, en quelque sorte, opéré de la cataracte. La ligne serpentine apparut soudain comme une folle, pis encore, une folle ridicule. Dans sa fameuse *Supplication aux Orfèvres*, Cochin écrit : « Quand ils auront un chandelier à faire, on les prie d'en faire la tige droite *et non pas tortuée, comme si un polisson avait pris plaisir à la fausser*... Pouvons-nous espérer, ajoute-t-il encore, que lorsque les choses pourront être carrées sans scandale, ils voudront bien ne pas les tortuer? Que, lorsque les couronnements pourront être en plein cintre, ils voudront bien ne pas les corrompre par les contours en forme d'S, qu'ils semblent avoir appris chez les maîtres écrivains, et qui sont d'un usage si banal, *que le vrai moyen de faire neuf, serait de ne se servir que du carré et du cercle*... Qu'ils se persuadent enfin que les formes droites, carrées, rondes et ovales régulières, décorent aussi richement que toutes leurs inventions ; que, comme l'exécution en est plus difficile, elle leur fera plus d'honneur ; et qu'enfin les yeux d'un bon

nombre de bonnes gens que nous sommes, leur auront une obligation inexprimable, de n'être plus choqués par des disproportions déraisonnables et par cette abondance d'ornements tortueux et extravagants. »

Ce morceau significatif est de 1755 : c'est déjà tout le programme du style Louis XVI. Cette décoration épurée, décantée, qui retranche la luxuriance, l'ondoyant, le touffu de l'âge antérieur, qui abat, émonde les feuillages, redresse les contours, laisse sur les lambris une plus large place au jeu de la moulure, au nu de la boiserie dormante, ne demande sa richesse qu'à une fine corniche ornée de larmes, de perles, d'oves, de rais de cœur ; qui élimine les dorures, et se borne à l'ombre délicate d'une guirlande, d'un feston sur fond blanc ou vert d'eau ; qui remplace le balancement, le fougueux flamboiement des courbes, par une succession rythmique de médaillons et d'ovales, ce décor « à la grecque », comme il fut nommé aussitôt, naquit au beau milieu, nullement à la fin, du dix-huitième siècle : c'est ce goût attique, un peu maigre, mais d'une pureté charmante, que les contemporains baptisaient le « style Pompadour ».

En même temps, le mobilier change de style et de tenue. Les pieds des fauteuils, naguère ondoyants et flexibles, doucement arqués, comme des ressorts, sous le poids de la personne assise, se raidissent ; le dossier ne se permet plus que l'ovale d'un médaillon, orné d'une moulure mince, parfois d'une pâquerette et d'un nœud de ruban. Auprès des formes pleines, abondantes, généreuses, des vieux meubles, les nouvelles affectent une élégante sécheresse. On ne verra plus les commodes ventrues et largement épanouies, les belles commodes satisfaites, ornées de coquilles, de poignées cordiales, de gras et opulents rinceaux, semblables à des breloques ; ni ces riches laques, ces chinoiseries saugrenues, ces paysages et ces bonshommes, qui les faisaient ressembler aux broderies, aux jabots, aux amusantes fantaisies des gilets à fleurs, sur la bedaine d'un traitant gourmet et bien nourri. Le style se rectifie, la ligne se corrige ; elle ne veut plus de ces plans capricieux, oscillants, qui prêtaient au meuble Louis XV une sorte de contagieuse ivresse. C'en est fait de cet aimable, voluptueux délire d'un monde qui jouait avec les formes comme avec les idées, usait de toutes choses pour le plaisir ; tout se dégrise, tout se simplifie : on dirait que, sous ses grâces plus alertes, plus sèches, la société se mobilise. Un souffle d'économie a passé ; il y a peut-être plus de riches, mais ils sont moins riches ; l'art commence à se tourner vers l'expéditif, le bon marché. Aux incrustations de cuivre dans l'ébène et l'écaille des meubles de Boulle et de Levasseur, aux marqueteries en bois des îles qui égayaient les meubles d'Œben et de Riesener, se substituent des placages plus simples ; au bois de rose et de violette

commence à succéder l'acajou, aux meubles de Cressent, les meubles de Jacob, aux somptueuses argenteries de Germain, le goût épuré de Gouthière...

L'esprit français ne pouvait faire une longue infidélité à la ligne droite. Une fois en chemin, il alla jusqu'au bout avec sa logique ordinaire. En moins de vingt ans, longtemps avant la Révolution, le style Louis XVI était devenu le style Empire : ces deux noms ne désignent que des variantes du même principe, des nuances d'une seule idée qui s'affirme et qui s'opiniâtre, deux états d'un même thème, exposé d'abord par la flûte et le hautbois, et repris bientôt en majeur par les timbales et par les cuivres. C'est au développement de ce beau théorème que nous allons assister.

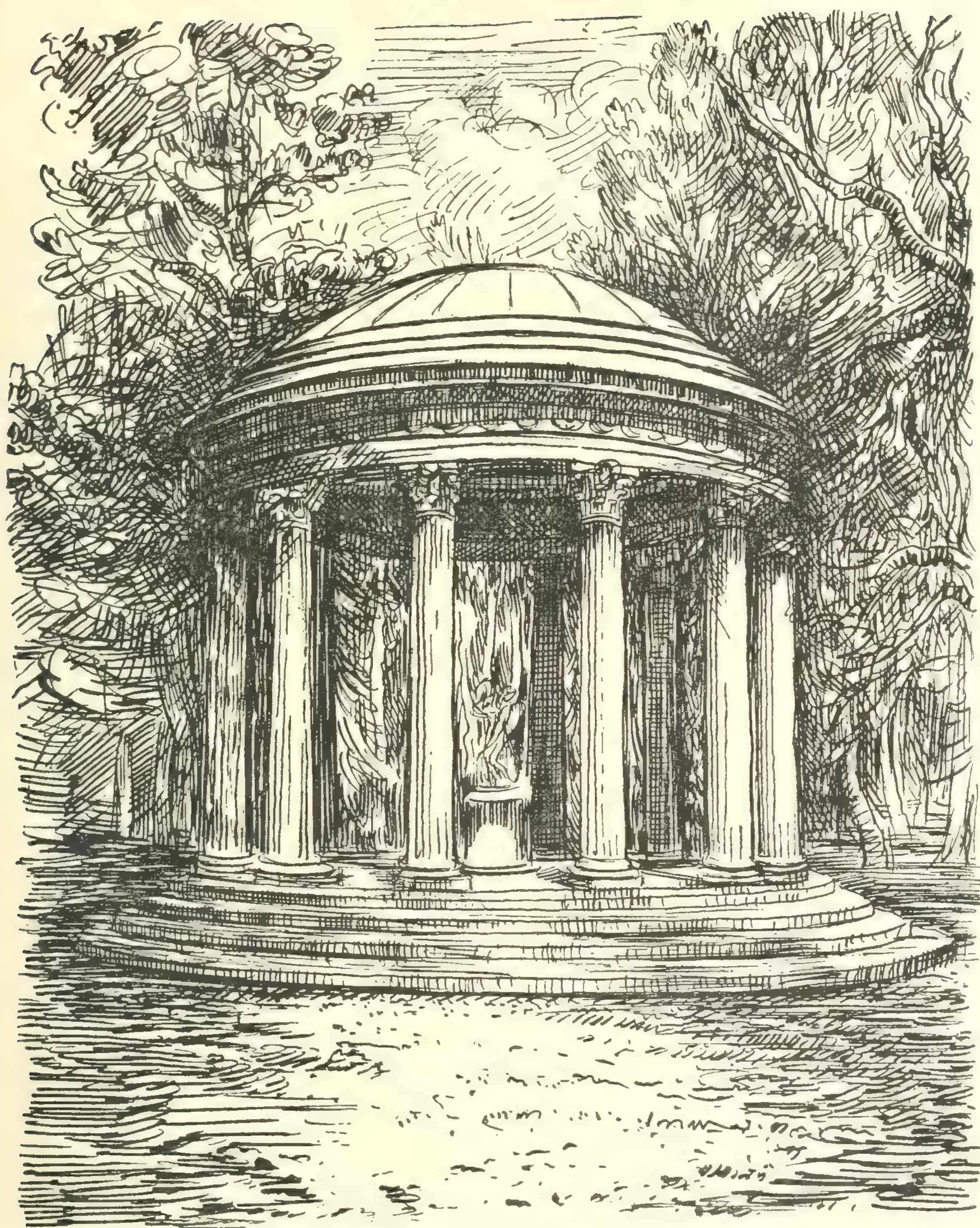
II

LA FRANCE MONUMENTALE AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE Fait remarquable, et qui montre bien qu'un si grand changement fut un acte spontané, un effet du bon plaisir et de la liberté, c'est que l'entrain, l'élan ne furent point ralentis. Ce milieu du dix-huitième siècle est le moment où la France, depuis le moyen âge, a le plus allégrement bâti.

Qu'on aille où l'on voudra, dans toutes nos villes de province, jusque dans les villages, à la condition qu'ils ne fussent pas trop pauvres : partout, autour d'une vieille église et de quelques logis clairsemés de la Renaissance, c'est le dix-huitième siècle qui a laissé sa marque. C'est lui qui a imprimé partout, avec sa physionomie, le caractère de ses grandes entreprises de refonte et de reconstruction.

Sans doute, le dix-huitième siècle, auprès de son aîné, n'a pas en général sa juste réputation. Ce n'est pas lui qu'on nomme le grand siècle... Parce qu'il fut un temps de débile politique, parce qu'il est le siècle d'une fin de régime, le moment où une société acheva de mourir, et que son œuvre littéraire est pâle auprès des chefs-d'œuvre de l'âge précédent, on est tenté de le prendre pour un âge de déclin : un âge qui porta, plus avant qu'aucun autre, la perfection dans les colifichets, âge des petits vers, des frivoles élégances, qui se résume pour nous dans de charmants pavillons, des « folies », des caprices, des « Brimborions », des « Bagatelles », âge du Petit Trianon et du Hameau de Marie-Antoinette, qu'écrase de sa royale splendeur le Versailles de Louis XIV.

Sans doute, aucun autre temps n'apporta jamais plus de grâce dans les riens, et nous ne sommes pas de ceux qui tiennent pour méprisable une babiole parfaite.



TEMPLE DE L'AMOUR A TRIANON (1780), par Richard Mique.

On ne retirera pas au Petit Trianon la gloire d'être une des œuvres exquises de la France ; et les petits appartements de Marie-Antoinette, son adorable bibliothèque, ont le privilège d'être encore la forme la plus accessible sous laquelle nous nous représentons le raffinement, la distinction, le goût. Que de beautés d'ailleurs dans ces bibelots que l'art, à cette époque, prodigua pour son amusement ! Les petits temples ronds dont alors furent semés les jardins, à l'exemple du temple de l'Amour au Petit Trianon (jardins de Betz, jardins de Jeurre, près d'Étampes, Chamarande, etc.), sont d'une pureté toute grecque. *Parva, sed apta,* c'est la devise écrite au fronton de Bagatelle : c'est, en un sens, la devise du siècle. L'art en est arrivé à ce point, que la moindre chose lui suffit ; il n'a plus besoin de luxe, de grandeur, pour faire de la beauté. Quoi de plus accompli, dans ses proportions modestes, que le ravissant hôtel de Salm (palais de la Légion d'honneur), par Rousseau ? Une simple maison de campagne, un élégant vide-bouteilles, comme la villa de Saint-Brice (Seine-et-Oise), bâtie pour deux danseuses, les sœurs Ruggieri, aujourd'hui habitée par une grande romancière américaine, ce pavillon de quatre sous est un joyau de proportions, digne d'une esquisse de ce Fragonard qui l'avait décoré.

Il est probable que c'est dans ces menus chefs-d'œuvre que l'on continuera surtout d'aimer le dix-huitième siècle. Pourtant, cette manière de voir est une erreur profonde. Ce qu'elle nous cache, c'est simplement un des plus magnifiques spectacles de la grandeur française : c'est l'avènement d'une France qui achève de se munir et de s'équiper pour l'avenir ; qui, ayant brisé ses vieux cadres, s'en prépare de nouveaux, plus dignes de son destin ; qui, son unité achevée, ayant élaboré par un travail séculaire un type de civilisation, le répand, le généralise, en fait une discipline commune à tout son territoire, un modèle qui rayonne ensuite sur l'Europe, avec une force inouïe de séduction et de propagande. Dès qu'on prend de la France une vue d'ensemble, qu'on assiste à l'immense travail de nos architectes, à tout ce qui simultanément s'élève dans toutes nos provinces, on ne peut manquer d'être frappé d'un fait si éclatant : c'est une organisation, un système, une pensée qui se développe et s'impose au pays, avec le caractère vaste et unificateur, le génie monumental de l'Encyclopédie.

Au début du dix-septième siècle, Descartes, dans son *Discours de la méthode,* décrit la cité idéale, telle qu'elle doit exister selon les rêves du philosophe. Richelieu avait fait bâtir dans un coin du Poitou cette ville par Le Mercier, mais le pouvoir central n'avait pas eu la force de communiquer la vie à cette idéologie. Après le Versailles de Mansart, l'ordre national est trouvé ; il ne reste qu'à étendre à

l'ensemble du pays la monarchie classique. C'est le royaume, la France entière, que le dix-huitième siècle se met à reconstruire selon les formes de la raison. Histoire grandiose, vraie croisade architecturale, telle qu'il n'y en a pas eu en France depuis l'âge des communes et le siècle des cathédrales. Elle reste tout entière à écrire. Qui pourrait promener le lecteur à travers les grandes villes, lui faire voir la France à l'œuvre, l'activité des architectes et des intendants des provinces, l'ardeur de réfection, de régularisation qui s'empare à la fois de toute la société ; qui montrerait cette volonté d'ordre, d'élargissement et de renouvellement qui change soudain la face des villes et les métamorphose, — on ne douterait plus alors de l'existence d'un plan, d'un immense programme, plus ou moins nettement défini, mais auquel tout le pays collabore à la fois de toutes parts.

Jusqu'alors, la seule entreprise générale poursuivie par la monarchie avait été, au siècle précédent, une entreprise militaire, la puissante ceinture de nos frontières du Nord, de l'Est et du Midi, l'immortel rempart des trois cents forteresses de Vauban. Aujourd'hui, c'est le cadre de la vie elle-même, c'est la figure de la France qu'il s'agit de remanier, à l'abri de ce boulevard. Dans chaque province, les États, les gouvernements, les intendants se mettent à la tâche : un d'Aiguillon à Nantes, un d'Ajaud à Brest, un Cypierre et un Barentin à Orléans, un d'Asfeld, un Boucher, un Tourny à Bordeaux, à Bazas, à Libourne, à Nérac, Périgueux, La Réole (tout est plein d' « allées de Tourny ») ; d'autres à Montpellier, à Aix, à Caen, à Dijon, à Lyon ; on refait les routes, les ponts, les portes, les relais, les postes ; les villes s'attirent et se relient, achèvent de perdre leurs vieux remparts, se plantent en allées, en promenades ; elles s'ouvrent, se sourient, se tendent la main l'une à l'autre par-dessus les collines. L'ère de la grande circulation, des rapides voitures, des vifs échanges d'idées, commence ; bientôt, on aura le télégraphe. On fait d'immenses travaux aux ports : au moment de perdre le Canada, les Indes, la France refait ses quais, sa façade marine, sa figure océane.

Tout se passe, dans cette France du dix-huitième siècle, comme si un mot d'ordre, une volonté d'en haut, faisaient appliquer partout la majesté d'une même politique architecturale. On croirait volontiers que les choses sont parties du pouvoir central et des conseils du roi. Il n'en est rien pourtant. Une fois de plus, la France a tout fait d'elle-même : c'est l'opinion, le goût, c'est la même culture uniforme, répandue par les collèges d'un bout à l'autre du pays, c'est le besoin général d'unité, de communications, c'est l'identité d'idéal, qui ont donné un rythme unique et une même physionomie morale à cent travaux fragmentaires et entrepris sans dessein d'ensemble. La Providence qui les unit est une Providence interne.

En dehors de quelques points privilégiés, la France, dans l'ensemble, conservait au dix-huitième siècle ses vieux habits du moyen âge : elle éprouve maintenant le besoin d'en changer. Auprès de la noblesse ruinée, qui achève de périr de misère dans ce qui reste de ses châteaux à tourelles et à poivrières, toute cette forte bourgeoisie qui, depuis les Colbert, les Louvois, menait tout, cette puissante classe, ces villes prennent conscience de leur rôle et de leur destinée. Cet intelligent public, le public de l'*Essai sur les mœurs* et de l'*Esprit des lois*, a maintenant des idées sur le gouvernement ; il n'ignore rien des vastes projets de réforme qu'agitent les publicistes ; ces gens-là veulent faire l'ordre et l'unité en France. Ils veulent aménager, aérer la maison. Le roi n'y est pour rien. Il laisse faire. Le programme est éclos à la même heure dans toutes les têtes, toute la société y travaille : tout s'exécute comme de soi-même. Partout les évêques se hâtent de rebâtir leurs évêchés (Langres, Lyon, Chartres, Cambrai, Toulouse, etc.), les Parlements de refaire, d'agrandir leurs palais. Un souffle prodigieux de renouveau passe sur la France entière, et jusque sur les plus vieilles institutions monastiques ; c'est l'heure où les antiques abbayes, vivant depuis cinq ou six cents ans dans des bâtisses contemporaines de leurs origines, jettent à bas ces pierres vénérables, rasent les vieux cloîtres vermoulus, se logent pompeusement dans les bâtiments neufs, dans les magnificences du nouveau Saint-Denis, de Cluny ou de Prémontré.

On dirait que le pays, par un pressentiment singulier, se presse de conclure un nouveau bail avec la vie, à l'heure où le régime va s'abîmer dans le passé ; mais, dans la catastrophe où croulera le trône, tout le décor subsistera, toute l'organisation créée par l'ancienne monarchie, et qui ne semble s'être agrandie que pour y faire passer, sur des voies élargies, la France populaire de la Révolution et de l'Empire.

NANCY, METZ ET STRASBOURG Ce travail de nos architectes voudrait, pour être bien décrit, des volumes. Voyons, par exemple, ce qui se passe dans notre France de l'Est. Avant la politique elle-même, l'art a préparé l'annexion de la Lorraine ; l'histoire des châteaux de Léopold et de Stanislas, la Malgrange, Commercy, Lunéville, celle du chef-d'œuvre de Nancy, un des miracles de l'architecture, et où les formes suprêmes des palais de Boffrand et d'Emmanuel Héré s'unissent si divinement aux rocailles de Cyfflé, au tulle et aux broderies des grilles de Jean Lamour, cette histoire montrerait par un exemple merveilleux l'action persuasive de notre art, et comment la Lorraine, avant d'entrer dans la famille, devint française, subit le charme d'une culture accomplie.

Rien au monde n'égale la souplesse, le charme de cet ensemble monumental,

que forme le Nancy de Stanislas : cette succession de trois places, diverses de forme et de sens, la place Royale, la Carrière et la place du Gouvernement, liées, enchaînées l'une à l'autre par les transitions les plus fines, pour réunir, marier deux villes (le vieux Nancy des ducs et les nouveaux quartiers), et leur offrir un centre commun. La première, si digne de son nom, si heureusement carrée, si ouverte, sans que les débouchés des rues viennent rompre les architectures, adoucie de jolis pans coupés, et s'abaissant sur une de ses faces par les deux pavillons qui encadrent l'immense perspective de la Carrière ; celle-ci, bordée de beaux hôtels qui font à l'avenue une double haie respectueuse, et s'élargissant tout à coup par un double hémicycle, une vaste cour en amphithéâtre, enveloppée d'une colonnade accueillante, qui se redresse en portique le long de la façade, subitement grave, du palais du Gouvernement : on ne trouverait pas au monde un tableau plus parfait, une image plus nuancée, plus noble, plus complète, d'ordre social, de politesse, de goût exquis dans l'art de vivre. Ce magnifique ensemble date de 1755.

Il faudrait décrire encore l'œuvre de Jean-François Blondel à Metz (1760-1770), la majesté du plan gracieux et classique (fort altéré par les Allemands) qui enchâssait la vieille cathédrale, la reliait au palais du Gouvernement, mariait cette acropole elle-même aux quais de la Moselle et à la place de la Comédie, pour se relever gracieusement vers la porte Serpenoise, et aboutir à la terrasse et aux jardins de l'Esplanade. Il faudrait montrer ce que fut à Strasbourg l'œuvre des cardinaux de Rohan, et quelle idée de l'ordre et du sourire français donnaient aux Alsaciens le grandiose palais de Robert de Cotte (1730), sur sa terrasse au bord de l'Ill, les nobles architectures du Broglie et des Contades ; rien de plus émouvant qu'une promenade dans le vieux Strasbourg, dans le dédale des petites rues qui enserrent la cathédrale ; rien de plus charmant que d'y voir côte à côte fraterniser le moyen âge et le dix-huitième siècle, se coudoyer les deux langues, les façades s'égayer d'une rampe ou d'un balcon, l'antique Alsace se détendre et s'embellir de grâces nouvelles. Spectacle édifiant, si on le compare à l'œuvre lourdement emphatique qu'y ont laissée, au dernier siècle, quarante ans de germanisation ! A chaque pas, dans le vieux Strasbourg, on se représente le jeune Gœthe, prenant là une idée de la vie civilisée : amoureux de Lucile, la fille de son maître à danser, Strasbourg lui enseignait la mesure, l'harmonie.

PLACES ROYALES. LA PLACE DE LA CONCORDE. JACQUES GABRIEL

Cette histoire serait à faire pour chaque ville de France, à Rennes ou à Brest, à Nantes comme à Blois, à Tours comme à Bordeaux, sans oublier, bien entendu, la

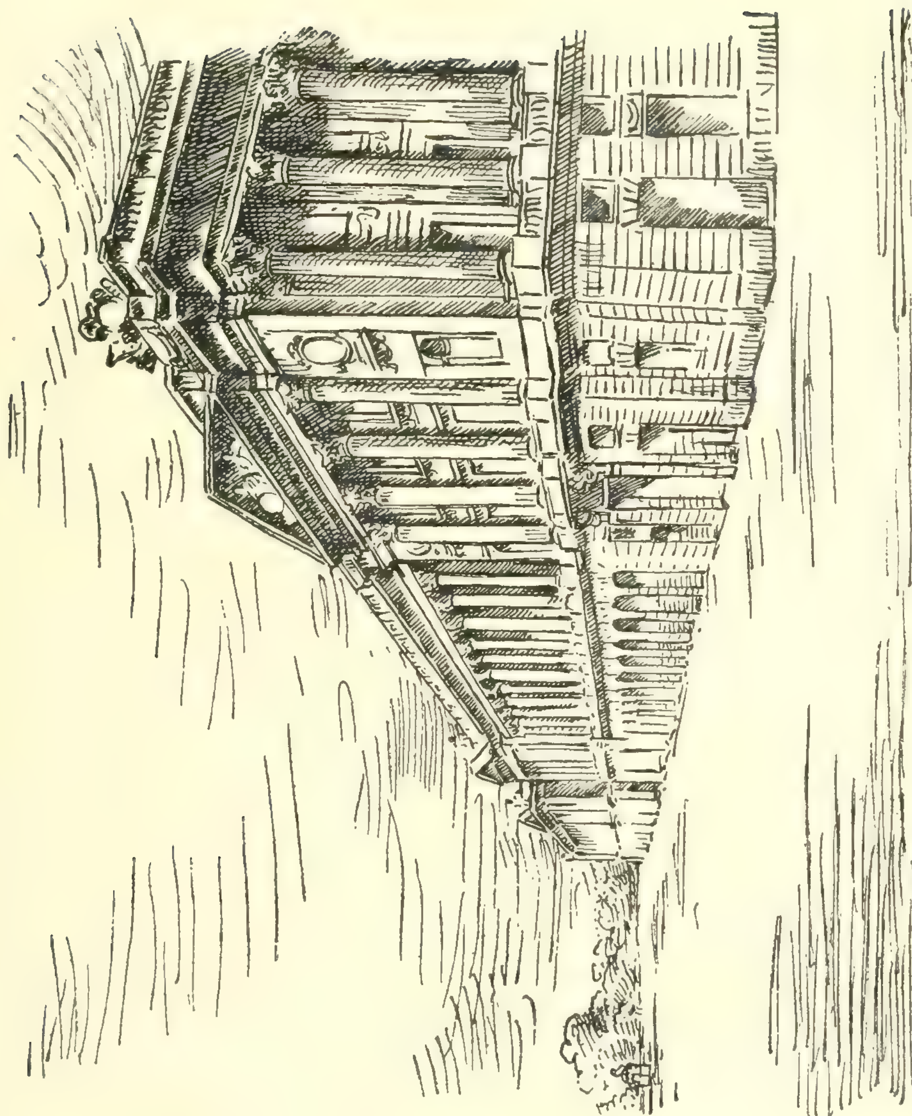
capitale, Paris. En général, le gouvernement ou les États de la province conviennent d'élever au roi une statue, et cette statue devient le centre d'un ensemble monumental, d'une place autour de laquelle venaient se grouper les façades des édifices publics, les organes de l'administration, de la vie de la cité.

On ne concevait pas encore une statue comme un hors-d'œuvre pouvant se placer n'importe où ; on la regardait comme le lieu géométrique d'un décor architectural, la maîtresse pièce d'un plan dont elle était la raison d'être. La figure du roi, où elle apparaissait, apportait l'organisation. Jadis, des décors éphémères s'étaient élevés dans les villes pour les joyeuses entrées des rois. En 1745, dans l'explosion de tendresse qui suivit la maladie de Louis XV à Metz, il fut question, dit d'Argenson, de faire faire au roi bien-aimé le tour de son royaume, de le promener par toutes les provinces empressées à sa gloire, par Orléans, Tours, la Bretagne, le Poitou, le Languedoc, la Provence, Lyon, la Bourgogne. Les statues et les grandes places qui décorent ces provinces et leurs capitales, semblent les monuments qui éternisent le projet de cette promenade triomphale.

C'est ce qui s'était passé pour la place Royale avec le Louis XIII de Biard, pour la place des Victoires et la place Vendôme, avec les Louis XIV de Desjardins et de Girardon. C'est ce qui se passa encore à Rennes pour le Louis XIV de Coysevox, à Bordeaux pour le Louis XV équestre de Lemoyne comme au Peyrou de Montpellier, — un des plus magnifiques chefs-d'œuvre de l'architecture des grands espaces et des grandes lignes en plein air, devant le décor lointain des sublimes Pyrénées, — et c'est ce qui se renouvelle à Lyon en 1750 pour le monument de la place Bellecour, à Nancy en 1755 pour le Louis XV de Bouchardon, à Reims l'année suivante pour celui de Pigalle, le seul de tous ces monuments royaux qui soit venu jusqu'à nous (1). C'est ce qui fut enfin le sujet du célèbre concours ouvert en 1757 pour la création de la place Louis XV, entre les Tuileries et le Cours la Reine, concours auquel prirent part tous les grands architectes de France, et dont le vainqueur fut Gabriel.

Il n'y a pas à décrire cette place fameuse, sans doute la plus belle du monde, et peut-être le chef-d'œuvre de l'architecture classique ; elle n'est pas venue intacte jusqu'à nous ; ses sculptures primitives n'existent plus ou sont restées à l'état de projet ; elle n'a plus ses fossés, son cadre d'eaux dormantes, qui devaient marquer un repos, former une fraîcheur, une moulure autour de l'immense espace, et qui ne sont

(1) Rouen a conservé toutefois deux belles statues de Louis XV, dont l'admirable marbre de Bouchardon, qui se voit dans l'escalier de l'Hôtel de Ville, ainsi que la charmante fontaine élevée, contre le Gros Horloge, et dont l'inscription commémore la convalescence du roi



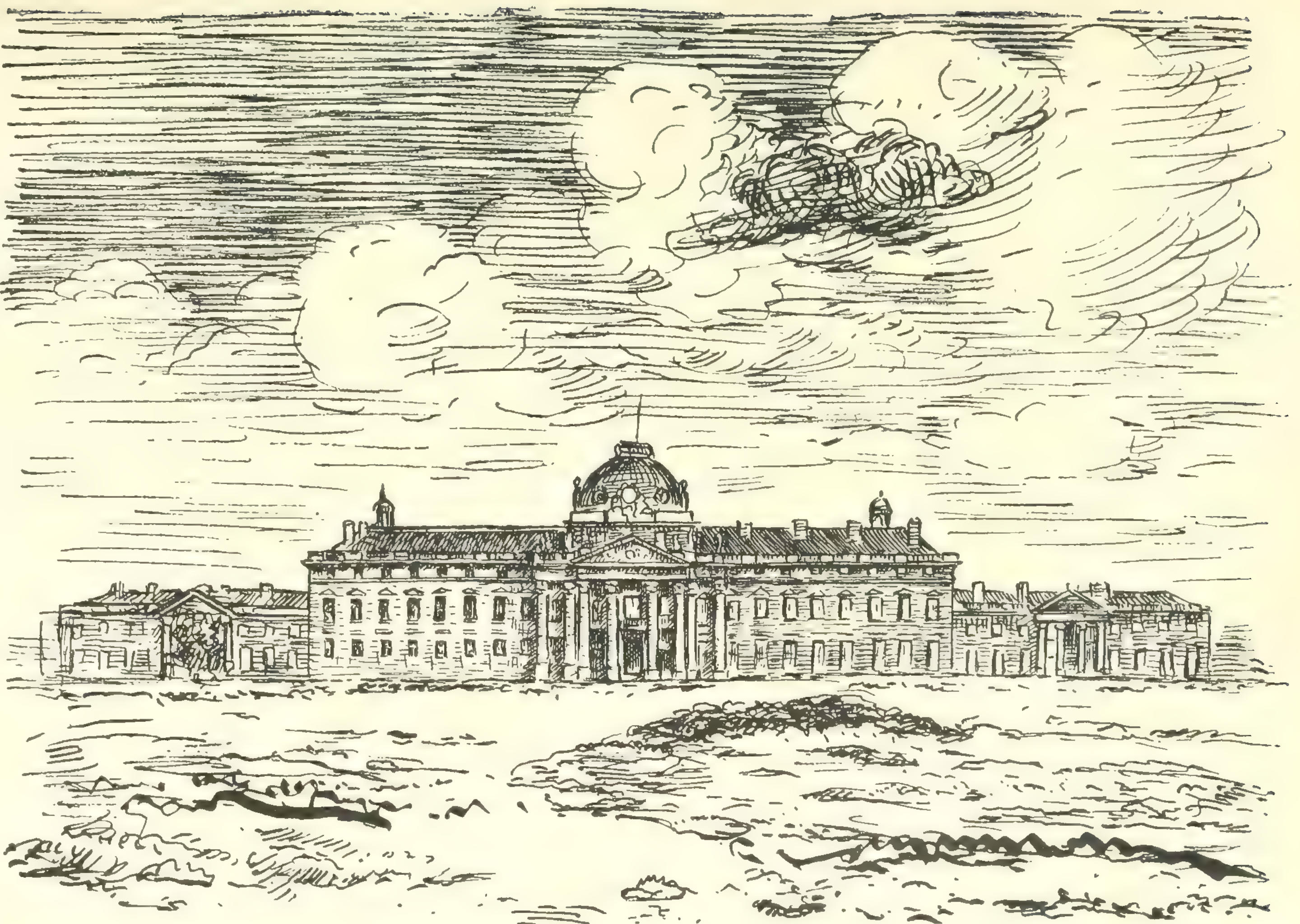
LES HOTELS DE LA PLACE DE LA CONCORDE (1757), par J.-A. Gabriel.

plus indiqués que par des balustrades. Mais ce que rien n'a pu changer, c'est l'équilibre sublime des masses de verdure, c'est le tableau glorieux du coude de la Seine, c'est la grâce des deux pavillons, qui surpassent encore l'élégance de la colonnade de Perrault, ce sont leurs proportions parfaites, c'est l'aristocratique douceur de ces deux façades exposées au Midi, animant l'ensemble de leur sourire et sous lesquelles la lumière fait jouer tout le jour ses ombres et ses ors. Les deux péristyles gigantesques ajoutés sous l'Empire pour conclure les perspectives dans l'axe du Pont et de la rue Royale, celui de la Chambre par Poyet, celui de la Madeleine par Vignon, ne gâtent pas ce magnifique tableau et se mettent à l'échelle convenable à leur plan.

Ce n'est pas tout. Perrault, en élevant la façade du Louvre, avait conçu l'idée d'une prodigieuse avenue qui relierait son œuvre à la barrière du Trône. Ce projet grandiose ne fut pas exécuté : Fontaine, sous le Consulat, perça toutefois, le long du jardin des Tuileries, à travers un monde d'hôtels, de couvents abattus, l'admirable ordonnance de la rue de Rivoli. Puis, reprenant (cette fois vers l'Ouest) le dessein de Perrault, il formula le projet d'une avenue qui, partant de l'Arc de Triomphe du Carrousel, dans l'axe des Tuileries et de la place de la Concorde, à travers les Champs-Élysées, aurait pour couronnement ou pour apothéose, sur la colline de Chaillot, l'Arc de Triomphe de l'Étoile. Ainsi, pendant plus de deux siècles, de la monarchie à l'Empire, la France poursuivit l'idée d'une voie triomphale ; entrevu par Louis XIV, ébauché par Napoléon, ainsi se prépara ce thème d'une avenue sacrée, prodigieux décor dont tout le sens ne se révéla que le jour où nous l'avons vu, peuplé de millions d'enthousiasmes, parcouru, au milieu des acclamations, par tous les étendards de l'humanité victorieuse.

Cette impression de continuité, de thème qui se transmet et qui se perpétue, nulle part n'est plus saisissante que sur les ponts de la Loire, sur le pont de Gabriel, à Blois, ou sur le pont de Tours, prolongé par la rue rectiligne, derrière l'une des façades de laquelle naquit Honoré de Balzac. Ponts admirables, qui unissent la France du Nord à la France du Midi ! Une inscription du Consulat, sur le premier de ces ponts, rappelle comment il fut sauvé des *ordres imprudents* qui allaient le détruire : détruire ce lien, ce moyen d'unité ! Texte révélateur ! On voit aussitôt sur ces arches élevées par la monarchie, s'élancer les courriers des préfets de l'Empereur, rouler de Madrid à Moscou les canons de la Grande Armée, et se loger derrière les façades les fonctionnaires de Napoléon.

Le style même dégage par avance on ne sait quoi d'impérial. La monarchie suit le grand mouvement, le courant simplificateur, issu de la philosophie ; elle



FAÇADE DE L'ÉCOLE MILITAIRE (1751-1787) (Paris), par J.-A. Gabriel et A. Brongniart.

veut effacer les dernières traces d'irrégularité qui la déparent. On juge souvent le style Louis XVI et l'art de Gabriel par le petit Trianon, qui d'ailleurs est de 1766, et ne fait guère que reprendre le thème de Mansart au Trianon-sous-Bois, et celui de Boffrand aux pavillons de Nancy. Mais ce n'est là que la moindre des entreprises de Gabriel à Versailles. La façade sur la Cour de Marbre, étranglée, hors de proportion, noyée au milieu des ailes immenses des ministères et des bureaux, paraissait une tare : Louis XIV y avait tenu, contre tout le monde, comme à une note familière, qui faisait sentir, dans le château de parade, les attachements de l'homme, un coin de la vie privée. Le moment était venu où ce reste de bonhomie sembla une tache au soleil. Sur tous ces disparates, Gabriel jetait le manteau d'une façade uniforme, égale en dimensions à celle de Mansart, développant sur un quart de lieue la draperie de ses colonnades. Il faut voir dans ses dessins (Collection H. Lefuel) cette pompe éclatante. L'argent manqua. Seul le pavillon neuf, perdu au milieu de Versailles, comme un désaccord de plus parmi d'autres désaccords, atteste le dernier rêve unitaire de la royauté française. Chose significative ! Dans ce Versailles suprême et inachevé (le quatrième !), à l'École militaire, comme à la Bourse de Bordeaux, au Garde-Meuble de la Concorde, au Petit Trianon même (qui le croirait ?), dans toutes les œuvres de ce grand maître, l'ordre colossal devient la règle. La coupure de l'histoire, l'hiatus ou l'abîme qu'on marque dans le récit des événements à partir de 1789, sont purement artificiels ; la réalité est toute autre. Au lieu d'une interruption, l'art nous montre une continuité. C'est Chalgrin qui élève les tours de Saint-Sulpice et qui dessine l'Arc de l'Étoile. La Madeleine est commencée en 1764. De Saint-Philippe-du-Roule (par Chalgrin), qui est des environs de 1780, à Notre-Dame-de-Lorette (par Le Bas), qui est de 1822, et même à Saint-Denis du Saint-Sacrement (par Godde), qui est de 1835, c'est un seul idéal qui demeure reconnaissable. Et dans tous ces monuments éclate la même foi dans des formules, regardées comme une doctrine universelle. L'impérialisme de la raison, que les armées de la République ont fait camper dans toutes les capitales de l'Europe, nos architectes, longtemps avant elles, s'en étaient faits les apôtres : Clérisseau a donné les plans de Saint-Pétersbourg, et un officier de La Fayette, le major Lenfant (qui avait fait Chanteloup pour le duc de Choiseul), a donné celui de Washington.

MONUMENTS RELIGIEUX. SERVANDONI, SOUFFLOT En quoi consiste cet impérialisme du style, on en aura peut-être la sensation la plus nette, si l'on regarde deux grands édifices religieux : la façade de Saint-Sulpice, œuvre de



WATTEAU. — L'EMBARQUEMENT POUR CYTHÈRE (Fragment).
Aquarelle de RENÉ PIOT.

Servandoni (1733-1745), et le Panthéon de Soufflot (1757-1764). Ce sont deux œuvres très décriées, mais d'une souveraine puissance. Avec une singulière audace, Servandoni rompt brusquement avec la façade-tableau, qui faisait depuis deux siècles les frais de tous les frontispices d'architecture baroque. A la composition jésuite, plate et pyramidale, il substitue le carré superbe de la sienne, ces deux portiques superposés, avec leurs accouplements de colonnes géantes, leurs galeries théâtrales et sveltes, où l'air circule. L'immense place ovale qui devait environner ce beau fond de décor ne fut jamais exécutée. Les tours mêmes ne sont pas de lui. Mais c'était une grande nouveauté, que de revenir, après deux siècles d'italianisme (1), à la silhouette des façades nationales, aux grandes lignes magnifiques qu'avait conçues le moyen âge. Cette silhouette se revoit, comme une vieille connaissance, à la cathédrale de Nancy (par Boffrand), à Saint-Louis de Versailles (par Gabriel) : ces églises pavoisent, arborent les vieilles couleurs de France.

Quant au Panthéon, c'est une œuvre qui souffre de demeurer isolée, et partant incomprise. Ce n'est pas sa faute, si ce sanctuaire national de sainte Geneviève, laïcisé presque en naissant, et demeuré longtemps sans destination, laisse au visiteur l'impression de vide et de veuvage des monuments désaffectés. Ce n'est pas sa faute si, pour y mettre des peintures décousues, les architectes modernes en ont aveuglé toutes les fenêtres. En fait, le Panthéon est un des grands monuments de la France. L'intérieur, surtout, éclate de génie. Pour la première fois depuis le moyen âge, l'artiste fait porter le poids des voûtes par des colonnes ; l'immense machine s'élève sur de minces supports et sur des points d'appui qui ne sont plus des piliers massifs et dispendieux, décorés de pilastres : la colonne n'est plus un simple élément de décor, elle retrouve sa fonction active. L'épargne de la matière donne à cette nef grandiose une apparence de gracilité, une élégante maigreur. Chose curieuse ! Ce siècle, qui a porté le coup de grâce au moyen âge, est le premier qui l'ait goûté par un goût réfléchi : il l'a aimé et l'a détruit. Il a eu pour lui (j'y reviendrai) l'intérêt qu'il a ressenti pour les époques primitives. Le Panthéon l'atteste. Soufflot a voulu y réunir « *la légèreté de construction des édifices gothiques*, avec la pureté et la magnificence de l'architecture grecque ». L'union de la colonne et de l'entablement, pour porter des arcs et une coupole, le mélange de la plate-bande, de la voûte et du dôme, la profonde combinaison

(1) On se rappelle que le corps de l'église, comme à Saint-Roch, est du dix-septième siècle, moins les deux façades des transepts (extérieur et intérieur), qui sont d'Oppenord, et la chapelle de la Vierge, ajoutée en 1728, dans le style le plus fastueux du *rococo* italien : la seule chose que Pie VII admira à Paris. La jolie Vierge de la lanterne, derrière l'autel, est de Pigalle.

de tant d'éléments divers, produisent cet ouvrage unique, cette merveille encyclopédique, où s'amalgament sans confusion les beautés de Saint-Pierre de Rome, de Notre-Dame et de Pæstum.

Plus on approche de la fin du siècle, plus l'élément antique domine : Chalgrin à Saint-Philippe, Brongniart à Saint-Louis d'Antin, Gisors à Saint-Louis de Mâcon, adoptent les formes de la basilique. La Madeleine, de Contant d'Ivry et de Vignon, est à part ; c'est un temple de la Gloire (magnifique, du reste), mais qui s'adapte assez mal à une destination religieuse pour laquelle le monument n'a pas été prévu. Une autre forme antique, qui renaît à cette époque après une longue interruption, est celle du temple rond : la chapelle de l'abbaye cistercienne d'Igny, dans la montagne de Reims (détruite par les Allemands), était une œuvre d'une perfection exquise, un boudoir pieux, qui évoquait les formes délicieuses du temple de l'Amour, de Richard Mique, au petit Trianon.

LES THÉATRES Mais, plus que les églises et les temples, plus que les palais et les avenues, un genre de monuments publics caractérise le siècle. C'est au dix-huitième siècle qu'on se met à élever dans toute la France des théâtres. La tragédie classique n'avait pas eu de local à elle ; Corneille s'était logé à l'hôtel de Bourgogne, dans une salle du quatorzième siècle, près de la Tour de Jean sans Peur, qui avait servi aux confrères de la Passion. La première salle fixe en France fut celle de Richelieu au Palais-Cardinal, remplacée depuis par une autre, qui a également disparu. A Versailles, on jouait en plein air ou dans des salles improvisées. Voltaire écrit : « Les bonnes pièces sont en France, et les belles salles à l'étranger. » Un des objets du voyage de Marigny et de Soufflot, ce fut justement d'étudier ce que l'Italie avait de mieux en ce genre, les fameux théâtres de Turin, de Parme et de Vicence.

Gabriel construisit pour Louis XV, en 1770, la nouvelle salle de Versailles, attenante aux Réservoirs, et qui n'a pas été si irrémédiablement gâtée par Louis-Philippe, qu'elle ne soit encore le plus beau des modèles du genre, l'idéal Bayreuth français. Puis, c'est le chef-d'œuvre de Louis, le Grand-Théâtre de Bordeaux, avec son escalier célèbre, que Garnier n'a pu que copier à l'Opéra (1), la Comédie-Fran-

(1) Le dix-huitième siècle monumental a fini dans une gloire, une apothéose d'escaliers : jamais on n'en a construit de plus élégants et de plus beaux (escaliers de Prémontré, de l'hôpital de Laon, de l'Hôtel de Ville de Carpentras, des anciens Bénédictins (hôtel de ville) de Rouen, etc.). C'était le fin du fin et le *nec plus ultra* de l'art, de faire tournoyer et se déployer l'ascendante machine dans le vide, montant. sans appui apparent, d'un seul mouvement, comme d'elle-même ; tout l'artifice consistait

çaise, du même auteur, l'Odéon de Wailly, le Palais-Royal de Moreau, l'Opéra de Brongniart (celui de la place Louvois, détruit en 1825, après l'attentat de Louvet), les Variétés de Cellerier, les théâtres de Besançon, de Toulouse et de Rouen, sur les modèles de Ledoux. Signe des temps nouveaux! Jusqu'alors la vie sociale, la foule n'avait eu d'autre cadre, d'autres lieux de réunion que la cathédrale et la paroisse. Voici que le goût des spectacles et des divertissements, des émotions en commun, devient un besoin qui exige des monuments spéciaux ; comme dans l'antiquité, le théâtre, à la fin de l'ancien régime, est une fonction sociale, un des organes de la vie. Plus que le livre, avant la presse, il a été l'agent éducateur de l'opinion. La tragédie de Voltaire, la comédie de Beaumarchais, ont fait la prise de la Bastille. Au foyer de la Comédie, le merveilleux marbre de Houdon dit encore de nos jours ce double avènement du roi Voltaire et du public. Dans ces étages surchauffés de loges, d'amphithéâtres, se prépare en vase clos l'atmosphère morale, généreuse, impressionnable, l'âme commune des citoyens : les idées y résonnent comme le coup d'archet sur un violon bien accordé.

Et, du foyer de la Comédie, par les galeries du Palais-Royal, sous les arcades neuves et fleuries de Moreau, dans les cafés, sous les tilleuls encombrés de promeneurs, parmi les belles architectures de Philippe-Égalité, les nouvelles se propagent, vont enflammer la ville : à côté du théâtre, c'est le Forum populaire, c'est l'ardent auditoire de Camille Desmoulins. La scène, le décor, les acteurs, tout est prêt pour les grandes journées de la Révolution.

III

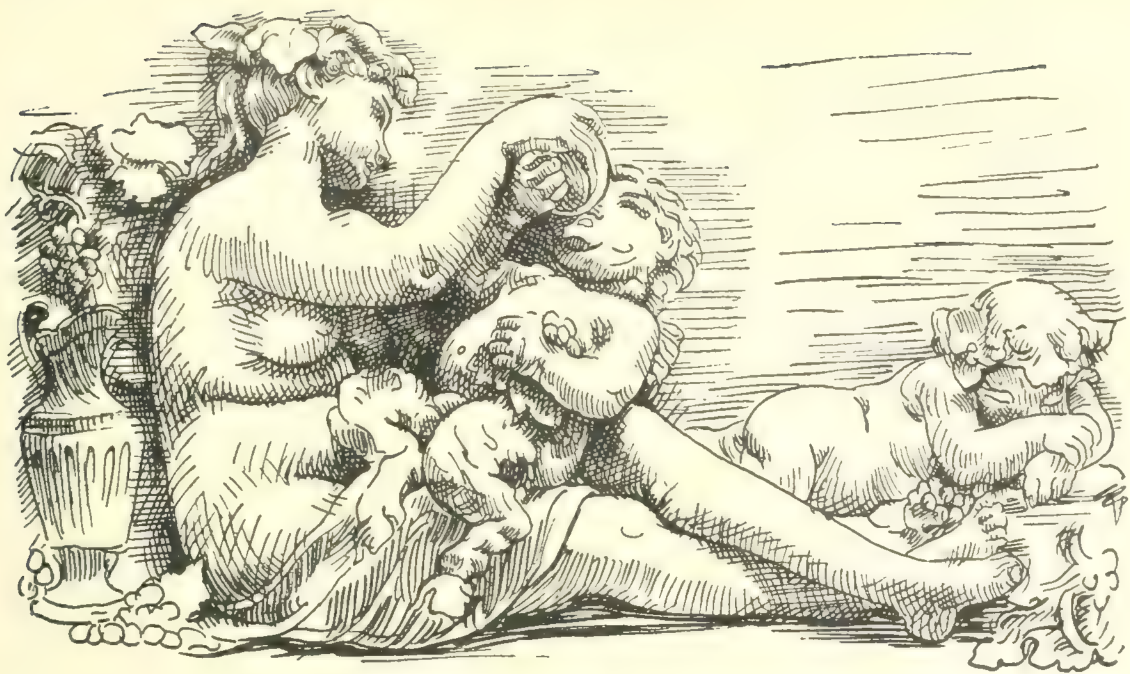
SCULPTURE DÉCORATIVE, CLODION, MOITTE, ETC. Dans ce discours, qui ne détaille pas, qui ne peut s'attacher qu'aux masses, je suis obligé d'être bref, de passer à grands traits sur les œuvres particulières. La sculpture même, hélas ! ne nous retiendra qu'un moment. J'aimerais pourtant à suivre l'évolution du style dans les monuments funéraires, dans les jolis tombeaux de Nancy par Vassé (tom-

dans le calcul et la taille des pierres, dans la poussée d'un quart de voûte continu, s'insérant dans la maçonnerie de la cage, et dont les différents panneaux formaient ensemble un monolithe, subsistant par lui-même. Dans ces étonnantes légèretés, le dix-huitième siècle a retrouvé toute la perfection et la virtuosité gothiques, et de plus ce mouvement flexible, cet élan qu'expriment le flamboiement des rampes, la dentelle de fer des Slodtz et des Lamour.

beaux de Stanislas, de Catherine Opalinska), dans le monument de Marie Leczinska, au Louvre, par Pajou, et surtout dans le tombeau du Dauphin à Saint-Étienne de Sens (1776), par Guillaume Coustou le fils, la plus noble élégie de la sculpture classique. L'idée de la mort n'est plus représentée que par une urne, qu'élèvent dans leurs bras de beaux génies, de tendres, harmonieux désespoirs. On voudrait s'arrêter : depuis les sculptures du portail, jusqu'au tombeau de Duprat, et à ce dernier chef-d'œuvre du dix-huitième siècle, où trouver, dans un si petit espace, une telle permanence, une telle tradition de goût et de beauté ?

Mais il faut dire un mot de la sculpture décorative. En 1785, on décida de déplacer la Fontaine des Innocents : Pajou fut chargé d'y sculpter trois nouvelles figures. Avec quelle conscience et quel succès il s'acquitta de sa tâche, comment il s'identifia au style de Jean Goujon, cela est superflu à dire : il faut être averti pour distinguer de leurs aînées les nymphes du dix-huitième siècle. Ceux qui connaissent leur vieux Paris, les curieux de chefs-d'œuvre ignorés, savent bien aussi, dans le même genre, un régal inédit : la jolie Naïade de Mignot, à la fontaine des Haudriettes (1765), « un dos de femme fluide et coulant » (Diderot), une des œuvres exquises de la sculpture française.

Le fait remarquable, c'est que le sculpteur se subordonne à l'architecte. La sculpture Louis XV, en cherchant à rendre le flottant, le vaporeux, le volatil, en luttant avec le clair-obscur et la *vaghezza* du tableau, arrivait parfois à dissoudre les traits de la construction ; dans les Anges, d'ailleurs délicieux, de Slodtz à Saint-Merry, dans ce coquet boudoir de la chapelle du Saint-Sacrement, l'architecture chiffonnée, pleine d'effets pittoresques, n'a plus de caractère sérieux. La pierre s'amollit en ouate, en nuage. La corniche est mangée par un flot de brumes indécises. Toute solidité disparaît (1756). Cet excès de caprice appelait une réaction. Il fallait rappeler la sculpture à son rôle. Au lieu de déborder, de sortir de son cadre, comme il arrive parfois à la sculpture baroque, la sculpture « Louis XVI » s'y renferme. Comparez au fronton de Robert Le Lorrain, à l'éblouissant éventail des coursiers d'Apollon, perçant le mur, bousculant les nuées de leurs têtes cabrées, de leurs sabots de feu (aux écuries de l'hôtel de Rohan), les calmes frontons de Pajou pour le Palais-Royal, si harmonieusement inscrits dans leurs cadres triangulaires, ou ses Muses, au foyer du théâtre de Versailles. Mais le pur décor « Louis XVI » ou « Empire » est plus discret, plus sobre encore : c'est le bas-relief de très faible saillie, en forme de carré long, que l'on incruste dans le nu des parements ou des façades. Il fait son apparition vers 1740, aux jolis bas-reliefs



L'AUTOMNE, par Clodion.



L'HIVER, par Clodion.

d'enfants, aux aimables *Saisons* de la fontaine de Bouchardon. Pajou en sculpte d'analogues à l'extérieur de la chapelle de la Providence, à Saint-Louis de Versailles. Vers la fin du siècle, c'est là le thème le plus ordinaire de la sculpture : charmantes scènes de Berruer à l'École de Médecine, souples allégories de Moitte enchâssées au Palais de la Légion d'honneur, bas-reliefs incisifs de Chinard et de Clodion à l'Arc de Triomphe du Carrousel.

Un homme, entre cinquante, s'est fait une spécialité dans ce genre de décoration sculptée : c'est Clodion. Nul avec plus d'aisance ne s'est plié aux conditions d'un art, à la mesure d'un genre fait pour les demeures particulières : la pompeuse mythologie des jardins de Versailles, comme Boucher l'avait adaptée aux appartements, Clodion à son tour l'assouplit à la dimension de l'antichambre ou du boudoir. Il était parfaitement capable de ce qu'on appelle la grande sculpture, comme en témoignent sa sainte Cécile (cathédrale de Rouen) ou, dans le genre profane, les admirables bacchantes ou canéphores dansantes, de l'ancienne collection Doucet. Comme décorateur, son œuvre capitale est la salle de bains construite, rue de Grenelle, par Alexandre Brongniart pour le fameux épicurien, le baron de Bezenval (1783), et dont les merveilleux et lascifs bas-reliefs, l'adorable nymphe potelée, toute gamine, ronde, dodue, au petit nez retroussé, se trouvent, depuis un siècle, au château de Digoinne (Côte-d'Or), dans la famille de Chabrillan. Jamais il n'y eut art d'un plus aimable libertinage, d'un paganisme plus ingénu. Mais ces grandes œuvres coûtent à l'impatience de Clodion ; cet improvisateur préfère les bagatelles. Pour lui, le marbre est trop lent : il lui faut la glaise, l'humide et molle argile, élastique comme la chair, obéissante et tendre, et qui semble rendre à l'artiste les caresses qu'elle en reçoit. Sous ses doigts agiles, pleins de feu, jaillissent mille groupes charmants, tout un petit peuple innocent, érotique et divin de satyres, de faunesses et de bacchantes, demi-femmes et demi-bêtes, chaussées de jambes de bouc, qui font voir leur double nature, animale et humaine, espèce de badinage lyrique ou de poésie fugitive, statuaire en miniature, sculpture-bibelot, née pour l'étagère, le guéridon, œuvres légères, faites de rien, d'humble matière, de simple terre cuite, mais où le dix-huitième siècle a déposé plus qu'ailleurs l'étincelle, l'ivresse, sa flamme de jeunesse et de plaisir. Ce sont les mêmes motifs qui s'encadrent en frises, en dessus de portes et de cheminées, à la place des trumeaux, dans toutes les maisons et les vestibules de l'époque, jusque par delà le Directoire, aux intérieurs du quai d'Orsay et de la rue de Rivoli, où ils mettent encore, sous la majesté un peu froide des dehors, le souple éclat de leurs idylles, la grâce d'un *quadro* de Méléagre ou de Chénier. On allait voir le temps où ce goût du médaillon



DIANE (1790), bronze, par Antoine Houdon (Musée du Louvre)
L'exemplaire en marbre, à Pétrograd, est de 1780.

allait s'étendre aux meubles, et encadrer sur les dossiers des « lits à l'ange » de Jacob-Desmalter, sur les panneaux des secrétaires et des bonheurs-du-jour, les précieux camées de porcelaine de Wedgwood.

Cet âge s'est plu parfois à modeler, avec une application rigoureuse, une nudité parfaite, comme le *Mercure* ou la *Vénus* de Pigalle (1744), la *Baigneuse* de Falconet, la *Frileuse* ou la *Diane* de Houdon (1778), la *Chevrière* de Julien (1791), la *Psyché* de Pajou (1790). Il n'y a guère dans l'art français de plus brillants morceaux ; et il serait curieux d'y suivre de proche en proche la recherche d'une ligne plus pure et d'une exécution plus lisse, le goût progressif d'un style moins miroitant et plus châtié, enfermant sous le poli et le luisant des formes une science impeccable de la construction et du modelé. Chaque artiste, au sortir de l'École, tenait à se résumer dans une de ces figures, qui lui servait à établir sa réputation ; et l'invention du motif, le choix du geste et de l'instant, le mouvement d'une longue jeune fille qui avance le pied, tâte l'eau et frémit de la fraîcheur du bain, le raffinement, le satiné, le précieux de la forme, suffisaient à faire pour la vie le succès d'un artiste. Allegrain n'est connu que par sa *Baigneuse* du Louvre, et Julien n'a pas fait une seconde édition de sa *Jeune fille à la chèvre*. C'est là le principal défaut de ces œuvres excellentes : ce sont des morceaux de concours, des pièces de musée, destinées à être vues de près, à subir les critiques du Salon et à montrer sous un beau jour le talent de l'auteur. Ces figures exquises sont sans objet ; elles n'ont plus la raison d'être qui animait les dieux de Coysevox et de Girardon, le but de décorer les jardins de Versailles. Cette inutilité souvent les refroidit, les glace d'un commencement de *manière* ou d'académisme. Et pourtant, cela dit, quelle plus charmante douleur que cette défaillante et chaste Psyché de Pajou, nue au bord de sa couche, levant les yeux au ciel, et serrant de sa main son cœur qu'elle vient de percer ? Quel plus spirituel motif que cet *Hiver* de Houdon, au musée de Montpellier, qui grelotte les jambes nues et les genoux pressés, les épaules contractées, serrant sur sa tête et sa gorge un morceau d'étoffe bourrue ? Quoi de plus jaillissant que la course de sa Diane, touchant à peine du pied la terre, élancée de la pointe de l'orteil à la pointe du chignon, légère comme une biche ou comme une de ses flèches, et en qui se mêle, à la grâce immortelle de la Diane d'Anet, la grâce de l'aimable Odéoud ?

Mais à l'ordinaire, on se contente de figures moins ambitieuses ; le siècle a mis son génie dans un sujet de pendule, comme les *Grâces* de la collection Camondo, ou le *Baiser* de l'ancienne collection Barbedienne. La sculpture se fait meuble, objet familier, biscuit de Sèvres ou terre de Lunéville, avant de devenir pour Marie-



LA COMTESSE DU BARRY, marbre, par Augustin Pajou (Musée du Louvre).

Antoinette ou bien pour Marie-Louise le bronze d'Odiot ou de Thomyre. Car, chaque âge inventant un art qui lui ressemble, c'est au dix-huitième siècle qu'il était réservé d'arracher à la Chine le secret du kaolin. Après la grasse, l'opulente et provinciale faïence, allait commencer le règne de la fragile, cassante porcelaine. La manufacture de Sèvres fut d'abord fondée à Vincennes en 1738, à l'imitation des fabriques de Meissen, en Saxe. Mais bientôt, aux coloris vifs, à l'émail éclatant des figurines allemandes, on imagina de substituer la blancheur micacée de la substance pure. On obtenait, par une double cuisson, une dureté particulière, un grain d'une beauté mate qui surpassait celui du marbre et de l'albâtre, tandis que la souplesse de la pâte permet une précision de modelé qui le dispute à la ciselure et au métal. On réserva l'émail, la polychromie des couvertes pour les pièces de table, les articles de vaisselle (voir par exemple l'admirable service donné par Louis XVI à Buffon, collection de Camondo). Mais pour les petits groupes, les sujets de vitrine, d'étagère, on préféra cette matière raffinée et délicate, le *biscuit;* sa sécheresse élégante convenait au goût exquis, un peu timoré de l'époque. C'est dans ces dimensions de la petite sculpture, du surtout de table ou de cheminée, que l'art décoratif du siècle retrouve une adaptation : toute la mythologie galante, les allégories d'autrefois, se rapetissent et s'apprivoisent à la mesure du boudoir, s'éparpillent sur les consoles, dans les coins des appartements, comme elles s'étaient déjà posées sur les tapisseries des écrans, dans les gouaches des éventails. De vrais maîtres, comme Boizot, dépensèrent un talent immense dans ces frêles et charmants objets. Jamais art — et c'est le charme de ce dix-huitième siècle — ne s'est plus intimement accordé à la vie.

LE PORTRAIT. JEAN-ANTOINE HOUDON En récompense, aucun n'a su la rendre comme lui; tout l'art du portrait disparaît devant la collection inouïe des bustes de Houdon. Sans doute, il ne manqua pas, à cette époque, de bustes admirables, les plus beaux peut-être qu'on ait faits à aucun moment de notre histoire, depuis la ronde, voluptueuse *Du Barry* de Pajou, épanouie, molle, ouverte comme une rose, jusqu'à la sainte-n'y-touche, la mignonne, coquette *Récamier* de Chinard. Et peut-être la vogue sans exemple du portrait sculpté n'est-elle pas une des moindres causes de l'abandon progressif de la sculpture monumentale; les artistes mettent de plus en plus au service des particuliers une habileté d'outil qui n'a plus rien à apprendre, et qui ne trouve plus à s'exercer pour l'Église ou l'État. C'est alors, par exemple, que les petits portraits-médaillons de Nini (né à Blois, en dépit de son nom italien), préludent à la fameuse série des médaillons de David d'Angers.



MIRABEAU (1791), terre cuite, par Antoine Houdon (Musée du Louvre).

Mais, dans cet art du portrait, personne ne le dispute, même de loin, au prodigieux Houdon. Cette galerie de bustes qui n'a pas son égale au monde (plus de deux cents), que l'infatigable homme produisit au cours d'un demi-siècle, suffirait à la gloire d'un temps, et mériterait, bien plutôt que les pastels de La Tour, d'être appelée par Goncourt un « musée de la vie ». Tout le siècle y a passé : Diderot, Voltaire, Jean-Jacques, Buffon, Gluck, le bonhomme Franklin, le bailli de Suffren, Mirabeau, pour finir par le buste impérial de Napoléon. Un flot prodigieux de vie s'échappait de ce diable d'homme, un petit homme trapu et fin, à l'œil vif, perçant comme une vrille, à la main potelée, remuante, main de magicien, de sorcier, qui ne cessait de palper, de créer, de faire concurrence à la réalité. Nul n'a eu plus que lui le don, la vocation, le génie du portrait. Nul ne s'est moins embarrassé des théories et de l'idéal, et n'a su mettre plus d'idées dans le sensualisme pur et dans la représentation la plus fidèle de la nature. « Copiez, copiez toujours, et surtout copiez juste ! » c'était son mot et le refrain de son enseignement. Mais le grand observateur, de cette loi tyrannique de son tempérament, s'était fait, à la mode du temps, une espèce de système. « Un des plus beaux attributs de l'art si difficile du statuaire, écrit-il, est de rendre presque impérissable l'image des hommes qui ont fait la gloire ou le bonheur de la patrie. Cette idée m'a constamment suivi, encouragé dans mes longs travaux. » La sculpture change d'objet : elle n'est plus faite, comme autrefois, pour produire la beauté. Elle existe comme un document et un monument de la vie. Houdon, le bonhomme Houdon, se regarde comme un conservateur des mémoires du genre humain, un collaborateur de l'immortalité.

Pour cela, il dispose d'un art d'une variété inconnue. Tous les progrès de la forme, de Lemoyne à Pigalle et de Slodtz à Caffiéri, tous les assouplissements de la syntaxe et du vocabulaire, il s'en fait un langage d'une virtuosité merveilleuse. Il ne reste plus trace de convention ni de routine ; une puissance d'analyse, que personne peut-être n'a eue à ce degré, fouille les plans du visage, décompose les ressorts du caractère, va saisir, derrière l'épiderme et le masque, les secrets de la vie morale. Dans ce travail, pas une expression toute faite, pas un point mort : on songe à ce maître japonais, qui s'appelait lui-même le vieux « fou de dessin », et chez qui, s'il avait pu vivre jusqu'à cent ans, chaque trait, chaque point, tout serait vivant. Chacun de ces bustes équivaut à une consultation ; un médecin dresserait la fiche physiologique de chacun des modèles : on verrait la profonde neurasthénie de Jean-Jacques, l'œil trouble, le sourire inquiet, la phobie maladive qui se tourne déjà en mélancolie, en délire ; on verrait chez Louis XV, sous la majesté régulière du masque bourbonnien, l'égoïsme glacial, la sensibilité usée,



LOUIS XV, terre cuite, par Antoine Houdon (École des Beaux-Arts, Paris).

la joue émaillée, la lèvre inférieure tombante de l'homme de plaisir, la prunelle dilatée, l'angoisse du cardiaque. Toutes les tares d'une vie s'avouent sur ces visages, pleins de confessions involontaires. On a là, en sculpture, un répertoire humain, un magasin de vérités qui n'a pas d'analogue depuis La Bruyère et Saint-Simon. Mais ce pouvoir de dissection morale se joint chez l'artiste à un pouvoir égal de divination. Il lui est arrivé de transporter dans le passé ses facultés de psychologue, et de faire, sur des documents, des reconstitutions d'âmes : son *La Fontaine* (château de Vaux), son *Molière* (au foyer de la Comédie-Française), sont plus vrais, plus vivants que ceux des contemporains. Ce sont les seules images de ces grands hommes, dignes de leur génie et de la postérité. La sculpture, dans de telles œuvres, est une résurrection. Don miraculeux de saisir, de communiquer la vie ! Il éclate surtout dans les œuvres les plus modestes, dans les têtes de femmes, d'enfants, les terres cuites, les plâtres que le grand modeleur improvisait pour sa famille, les portraits des petits Brongniart, ou le visage limpide et rieur de l'aimable Mme Houdon. On se demande, devant ces œuvres étonnantes, si ce portraitiste, ce réaliste, ne fut pas le grand poète, le thaumaturge de son temps : son art est le dernier mot de l'intelligence, de l'intuition, de la sympathie. Aucune école ne peut produire une série de merveilles semblables, ce que l'art français a peut-être de plus personnel et de plus original, et ce qui représente le mieux (excepté l'art de Chartres) nos facultés, nos goûts et notre tempérament.

NOUVELLE STATUAIRE MONUMENTALE. LES STATUES DE GRANDS HOMMES Mais voici que la sculpture, à côté du portrait, prend conscience d'un objet nouveau. A partir du Salon de 1777, s'exécute un programme de glorification des hommes illustres de notre histoire. C'était une idée du surintendant, M. d'Angiviller, pour tenter de rendre quelque vie à la sculpture monumentale (on faisait d'ailleurs le même effort pour galvaniser la peinture) et pour faire revivre les beaux temps de Louis XIV, par les subventions et les commandes de l'État. Il est assez curieux de voir la monarchie, à la veille de sa chute, essayer de ressaisir la direction des choses et le gouvernement de l'art ; mais M. d'Angiviller, et ce fut le malheur de tous les ministres qui l'imitèrent, n'avait pas sous ses ordres un chef d'état-major, un réalisateur, un maître d'œuvres comme Le Brun.

Son idée de musée ou de Panthéon des grands hommes n'en était pas moins neuve ; elle était, en tout cas, dans le génie du siècle. Elle en porte bien la marque civique, l'esprit de laïcisation, la nuance déjà républicaine. C'est la sécularisation d'une vieille idée religieuse. Au moyen âge, les saints étaient les patrons et les

modèles de l'existence ; la canonisation était la seule forme de la gloire. Puis les rois, et parfois certaines figures de capitaines (en Italie surtout, le Gattamelata ou le Colleone), s'étaient détachés des tombeaux, dressés en bronze sur les places. Maintenant les monarques n'ont plus seuls le privilège d'incarner la nation ; celle-ci se reconnaît mieux encore dans ses grands hommes. Au culte des saints, succède la religion des héros. Avec la *Jeanne d'Arc* de Slodtz, guerrière si jolie sur le Vieux-Marché de Rouen, avec les statues de grands Français que l'on conserve à l'Institut, le *Descartes*, le *Bossuet*, le *Pascal* de Pajou, le *Fénelon* de Lecomte, le *Montesquieu* de Clodion, le *Racine* de Boizot, le *Sully* de Mouchy, le *d'Aguesseau* de Berruer, commence cette nouvelle *Légende dorée* nationale, ce « Plutarque » français, qui encombre parfois indiscrètement nos places par des œuvres sans style, mais où se perpétue, avec la gloire de la patrie, la vieille idée de Rome sur le pouvoir édifiant de l'image et la vertu de l'art enseignant.

Évidemment, ce qui manque le plus à cette nouvelle sculpture, c'est l'organisation, le support architectural ; c'est l'avantage immense d'entrer dans un ordre préparé d'avance et de se placer dans un cadre préexistant depuis des siècles. Il ne fut pas donné à la France d'inventer une seconde fois une idée plastique aussi noble que les portails à figures du douzième et du treizième siècle, pas plus qu'elle ne réussit, avec la *Henriade*, à refaire les chansons de geste. La supériorité morale et poétique demeure, il faut l'avouer, du côté de l'Église. Il serait beaucoup trop long d'en rechercher les raisons, et de dire pourquoi l'antique merveilleux, le vieux et tendre Paradis de nos saints populaires, n'a été qu'à demi remplacé par les objets d'un culte rationnel. C'est ainsi que plus tard, au milieu de la Révolution, le calendrier républicain, le système des Décadis et des fêtes naturelles (fêtes des Époux, de la Jeunesse, des Enfants, etc.) échoua misérablement à faire oublier dans les campagnes le rythme ancien de la vie et le son aimé des cloches de Pâques et de Noël.

Pourtant, on ne peut le nier, l'idée était touchante et belle : elle revenait à affirmer que la France continue, que la race des martyrs, des docteurs, des apôtres, n'est pas éteinte ; si les grands évêques des premiers siècles furent les colonnes de la Gaule, un Pascal, un Bossuet, ne sont pas des successeurs dégénérés de saint Bernard ou de saint Martin. Un saint Vincent de Paul, un saint François de Sales, sont aussi de la grande famille. Et que dirions-nous d'un Pasteur ou d'un Père de Foucauld ? Que dirions-nous de ces hauts esprits d'artistes, d'écrivains, de soldats, d'administrateurs, qui furent, à des titres divers, les serviteurs dévoués, les bons génies de la France ? Cette idée, qu'il y a toujours des saints, c'est-à-dire des

modèles et des exemples, on la voit bien marquée dans les images d'Épinal, qui précisément commençaient à se répandre dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle. Les plus anciennes n'étaient que des images de piété. Elles en ont gardé le nom, même quand elles ne représentèrent plus guère que des soldats. Il y a quarante ans, c'étaient toujours *des saints d'un sou.* Témoignage admirable de la vocation spirituelle de la France !

Tel est le sens profond de cette nouvelle hagiographie. Ne fallait-il pas l'expliquer et la défendre un peu contre ses propres inconvénients, la vulgarité du travail ou l'insuffisance des héros ? Mais l'art du moyen âge n'a-t-il pas eu aussi ses artistes médiocres et ses saints apocryphes ? Et l'art dont je parle, à côté de beaucoup d'œuvres indifférentes, n'en a-t-il pas produit quelques-unes de supérieures ? En effet, si le héros se trouve être un contemporain, lorsqu'au désir de rendre impérissables les traits des hommes bienfaisants, se mêle la sympathie qu'on ne ressent tout à fait que pour la vie présente ; lorsqu'à l'admiration pour le génie s'ajoute une foi naïve, l'ardente passion humanitaire ; lorsqu'au style le plus grandiose se fond la vérité suraiguë du portrait ; lorsque le modèle est Voltaire et le sculpteur Houdon, il en résulte le marbre éblouissant que tout le monde connaît, mais qu'on n'admirera jamais trop, peut-être la plus belle sculpture des temps modernes, la plus capable de défendre la France en face de Phidias et de Michel-Ange, un des trois ou quatre chefs-d'œuvre où l'art ait exprimé, sous une forme immortelle, une des grandes conceptions de la vie.

On l'a dit et, je crois, sans aucune exagération : si toute la sculpture française devait périr, c'est pour le *Voltaire* de Houdon qu'il faudrait demander grâce. C'est une de ces trouvailles, un de ces bonheurs du talent, qu'on ne rencontre pas deux fois en deux mille ans. Géniale invention de la pose, choix incomparable de l'instant, *brio* incroyable du travail, esprit, feu de la touche, caractère du visage, expression, beauté des draperies, tout s'y trouve, « et jusqu'à ce je ne sais quoi d'immatériel et de fugitif, qu'on pourrait appeler le frisson de la vie » (L. Gonse). Qui ne l'a vu, le maigre patriarche, usé et consumé de vieillesse, le fragile, l'éternel malade, enveloppé de son immense douillette ? Qui ne l'a vu, les mains diaphanes à force de maigreur, les coudes appuyés aux bras de son fauteuil, sans perruque, un mouchoir noué en serre-tête, le visage décharné et, sur ce masque de revenant, qui n'a que les os et la peau, cette flamme subtile du regard et de l'immortel sourire ? Il écoute, il frémit, il se penche et se lève à demi ; on voit s'allumer dans ses yeux l'étincelle et ses vastes lèvres se tendre pour lancer un de ses mots redoutables. Il est prêt, le trait va partir : et déjà tout l'étrange visage s'illumine d'un



L'ÉGLISE SAINT SULPICE A PARIS — Dessin de RENÉ PIOT



VOLTAIRE, marbre, par Antoine Houdon, foyer du Théâtre-Français (Salon de 1781).

éclair de triomphe, et de cette gaieté faite d'ironie et de sarcasme, qui s'est moquée de tout et à qui on pardonne tout, parce qu'elle respire l'inextinguible amour de la vie et des hommes. Le prodige, c'est l'architecture qui est parvenue à donner à cette figure sans corps l'aspect monumental, à construire cette pyramide que domine cette petite tête d'une joie surnaturelle : c'est le triple étage qui, du socle aux genoux, des genoux aux épaules, établit des degrés, des repos, une échelle de formes qui culmine au sommet dans ce masque extraordinaire. Voilà l'ouvrage qu'il faut étudier, si l'on veut comprendre l'esprit moderne, comparé à l'esprit de la sculpture antique : la beauté, chez les Grecs, ne se sépare pas des formes athlétiques. Chez les modernes, elle est toute morale : elle permet de faire un chef-d'œuvre avec un vieillard décrépit. Elle est toujours une victoire de l'esprit sur la matière. Et qui méritait mieux de représenter le siècle, que l'inimitable enchanteur, le plus grand Français, selon Gœthe, qui exerça sur toute l'Europe l'empire du sourire, et mena pendant soixante ans contre les préjugés et les folies humaines, la croisade du ridicule, de la justice et de la raison?

Bientôt les nations étrangères entreprirent à leur tour de célébrer leurs grands hommes. Sur un rocher de deux millions de kilogrammes, Falconet, à Saint-Pétersbourg, hissa la gigantesque statue équestre de Pierre le Grand, et Houdon lui-même était appelé par les États-Unis de la jeune Amérique pour sculpter la statue de George Washington dans le Capitole de la Virginie. Mais avant peu, les guerres de la Révolution et de l'Empire allaient préparer pour le sculpteur une nouvelle école de héros et une nouvelle moisson de gloire.

IV

LA PEINTURE. GREUZE ET FRAGONARD L'histoire de la peinture est beaucoup plus connue. Nous y retrouvons, mais plus durement souligné, le passage que nous venons de décrire, des formes voluptueuses aux formes héroïques, de l'épicurisme bourgeois au stoïcisme théâtral. Ici, un homme domine tout, c'est Jacques-Louis David. Mais on ne prend pas toujours garde qu'il est, pour le plus long parcours de son existence, le contemporain de Greuze et de Fragonard, qu'il a commencé, comme ce dernier, par peindre pour la Guimard ou pour la Du Barry (il fut même spécialement recommandé à la danseuse par Fragonard), et que Greuze est mort assez vieux pour faire le portrait du vainqueur des Pyramides et de Marengo.

Greuze inaugure en France le genre sentimental. A ne juger que sa valeur d'art, sa peinture lisse et émaillée, sa pâte sèche et cassante (qui ne devient plus riche que dans quelques beaux portraits), il serait loin de mériter son immense réputation : mais, comme le prouve le succès continu de ses œuvres, il est très représentatif. Personne n'a été plus chéri du public, plus loué par Diderot. Il faut à cela une raison. C'est que Greuze incarne à merveille le goût moyen de la bourgeoisie. Il a passé sa vie à transposer en drames bourgeois les tragédies ou les idylles de Poussin (comparez l'*Eliézer* ou *le Mariage de la Vierge* et *l'Accordée de village*) et à traduire en équivalents terre-à-terre les types de la Fable, à convertir *Ariane* en *Fillette à la cruche cassée*. Il y a dans son art autant d'intentions, d'esprit, de raisonnements que dans les œuvres les plus hautes et les plus intellectuelles, seulement l'auteur les applique à des objets insignifiants. Tout cela est mesquin, souvent un peu niais, quelquefois équivoque, avec un soupçon de morale vaguement hypocrite, une pointe sournoise de libertinage. Point de nudités, sans doute, mais trop de fichus entr'ouverts sur des gorges trop tendres ; jamais de galanteries trop vives, mais que de sous-entendus ! Il suffit d'écouter Diderot commenter la petite qui pleure son oiseau mort : rien de plus grivois que ces innocences, à qui on donnerait le bon Dieu sans confession. Et l'on se sent pris de haine devant cette morale onctueuse, qui prêche la vertu comme une gourmandise et un plaisir plus sûr. Tout baisse de plusieurs degrés : la sensiblerie remplace l'émotion, la leçon l'idée poétique, la mièvrerie la beauté ; une morale plate et indigente tient lieu de philosophie. Mais cela plaît. Greuze a ce mérite, il a eu son idée : il a inventé le *genre chromo*. Cela ne veut pas dire que Greuze ne soit d'ailleurs un homme de grand talent, et qu'il n'ait fait, avec quelques solides portraits d'hommes, comme l'admirable *Gluck* du musée Jacquemart-André, les seuls portraits de femmes qui rivalisent chez nous avec les grâces anglaises : le portrait du musée d'Angers, ou celui de la collection Greffulhe, ou la charmante *Sophie Arnould* de la galerie Wallace. Cela suffit à sauver le peintre, mais non à expliquer son rôle, qui fut grand. Il fut en art le pendant de Sedaine et de La Chaussée ; et il y a moins loin qu'on ne pense de ses mélodrames larmoyants aux drames de David, comme du *Devin de village* au *Contrat social*.

Combien on aime mieux Fragonard ! Celui-là, c'est le génie de l'esquisse, tout caprice, tout élan, tout flamme dans ses ébauches, comme dans ses lavis, ses étincelantes sépias. Il avait débuté (Salon de 1765) par le magnifique tableau que nous avons au Louvre, *Corésus et Callirhoé :* un temple, des colonnes, un autel fumant de sacrifices, un double suicide, des remous et des cris dans la foule étonnée, une

belle scène finale pour le V d'un opéra de Métastase, avec du mystère, de l'amour, de l'horreur et de la pitié, et le ressouvenir du vers fameux de Lucrèce :

Tantum relligio potuit suadere malorum!

Le succès fut immense. Tout semblait annoncer la carrière d'un brillant successeur de Pierre de Cortone. Mais Fragonard en resta là ; soit paresse, soit modestie, il ne renouvela jamais pareil effort. Ce Provençal aimable préféra son indépendance et ne peignit plus qu'à sa guise, pour les particuliers, les folies, les petites maisons. La Flandre et l'Italie, la Hollande, Corrège, Rubens, Tiepolo, Boucher, Greuze, se mêlent dans la tête légère de ce charmeur : des réminiscences de partout, des apparitions qui se volatilisent, visions instantanées qui se forment et flottent dans des éclaboussures de lumière, dans un intarissable et prestigieux caprice d'inspiré et d'improvisateur. Son art, c'est son indécision : l'allusion, le demi-mot, les choses furtivement montrées, les lits et les alcôves qui ne sont plus qu'un nuage, les chairs qui ne sont qu'une vapeur, une Bacchante endormie qui ne semble, parmi les ombres, qu'un tiède rayon à forme de femme, des baigneuses qu'on prend pour des jeux du soleil dans l'arc-en-ciel de la cascade, on ne sait quoi d'incertain, de trouble, de glissant, font la pudeur et la décence de ces œuvres toutes voluptueuses. *L'Escarpolette, la Gimblette, la Chemise enlevée, le Feu aux poudres,* ne se sauvent que par l'impalpable, l'enveloppe, l'aérien fluide où se décolorent des parcelles de rose et de bleu de ciel, par un charme de demi-teinte qui leur prête des voiles et du mystère. Là où les autres disent tout, gâtent tout, Frago n'insiste pas ; il caresse, il effleure. Et cette réserve lui fait une grâce. Il y a chez cet étourdi un peu de ce « divin » dont a parlé Platon. Et quelle sincérité ! Quelle gentillesse prime-sautière dans son *Heureuse mère!* Quel romanesque, digne de Watteau, dans sa *Leçon de musique*, d'un si joli goût « troubadour » ! Tout cela est bâclé, fait d'un souffle, lyrique, inconsistant, magique comme les plus doux songes, et, dans ce charmant désordre d'idées, passent, comme à travers une vapeur de rêve et de volupté, les couples déjà prudhoniens du *Serment d'amour* ou du *Sacrifice de la rose*, les motifs les plus passionnés, les groupes les plus rapides et les plus émouvants où se soient exprimés l'enivrante douceur, le délicat vertige du dix-huitième siècle, l'ardeur de la vie qui passe, le plaisir éphémère, le baiser fugitif et la poésie du désir.

Il y a fort peu de choses à dire de Joseph Vernet, fondateur d'une dynastie célèbre, et qu'on prit de son temps pour un paysagiste, parce qu'il prodigua aux Salons les tempêtes et les clairs de lune. En réalité, ce Marseillais n'est guère plus

qu'un décorateur et un machiniste de théâtre. Le dix-huitième siècle est encore trop extérieur, trop mondain, trop peu rêveur, pour avoir, en dépit de Rousseau, le goût sincère de la nature. Quant à Hubert Robert, qui est d'ailleurs un si beau peintre, tout le meilleur de son art est déjà dans les sépias de son ami Fragonard; ils avaient fait ensemble le voyage d'Italie, visité les ruines, les jardins de la villa d'Este et les cascades de Frascati, admiré ces parcs délabrés où la végétation dévore peu à peu les lignes des terrasses et qui lentement retournent à la nature sauvage; Robert exploita longuement ce thème de Fragonard, et vécut toute sa vie des miettes du poète. Il est bien d'un temps qui adora littérairement la poésie des ruines, avant d'en faire de nouvelles. Et, si le « Romain » est souvent un beau décorateur (collection E. Seillière), il lui arrive aussi d'exprimer avec vérité la grâce de la lumière française (panneaux de l'archevêché de Rouen). Ainsi, paresseusement, il unit à son tour la France et l'Italie, donne une main à Claude, et tend l'autre à Corot.

La réaction Ce délicieux Frago était encore dans toute sa gloire, lorsque déjà David revenait d'Italie avec une doctrine nouvelle. Depuis longtemps, l'État, sous l'impulsion des critiques et de l'opinion, faisait ce qu'il pouvait pour galvaniser le grand art. Il multipliait les commandes, les promesses et les récompenses. Tout le monde, chose curieuse! aux environs de 1760, commençait à rougir de cet art si gracieux du siècle de Louis XV. Déjà on l'accusait de mauvais goût et de mauvaises mœurs. Plus d'un se disait à part soi : « Il faut que cela change ! » (mot du peintre Vien, prononcé, à vrai dire, plus tard, à un banquet que ses confrères lui offraient en 1801, comme à l'initiateur de la nouvelle école). Mais dès 1765, sait-on ce que reproche Diderot à Boucher? De n'être pas assez antique. « J'ose dire qu'il est sans goût. Une seule preuve suffira : c'est que, dans la multitude d'hommes et de femmes qu'il a peints, *je défie qu'on en trouve quatre d'un caractère propre au bas-relief, encore moins à la statue.* » On veut de l'art austère. On a soif d'héroïsme. « Quand je lis l'*Iliade*, s'écriait Bouchardon, je crois avoir vingt pieds de haut, et les objets qui m'environnent semblent réduits à des atomes. »

Veut-on avoir l'impression de ce qui se prépare? Qu'on aille voir à Saint-Roch les tableaux d'autels des transepts. Tous deux sont de 1763. A droite, c'est le tableau de Doyen, *le Miracle des Ardents* : un charmant, un brillant tableau dans la plus vive manière du dix-huitième siècle, dans une gamme bleu et argent qui vient droit de Rubens (et Doyen, en effet, avant de peindre, avait été se rafraîchir la mémoire à Anvers). En face, des architectures classiques, le fronton de la Madeleine, des draperies calmes et droites, un coloris neutre, une sonorité

éteinte, des attitudes académiques ; c'est la *Prédication de saint Denis*, de Vien, le patriarche de la nouvelle peinture.

Cette pauvreté, à sa date, fit un effet de rafraîchissement. Ce sage imitateur de Poussin et de Le Sueur, bien éloigné de leur génie, fut salué comme un novateur. Autour de lui, vingt autres, race honnête et moutonnière, Regnault, Vincent, Suvée, Ménageot, cherchaient à ressusciter le grand style des maîtres d'autrefois ; ils y tâchaient en pure perte. Leurs exemples ne persuadaient personne ; la peinture, malgré eux, continuait à s'évaporer, se dissipait en riens légers et en frivolités charmantes. C'était, au contraire, le moment exquis de la gravure, de l'estampe, des contes illustrés, l'instant des spirituels dessins de Moreau le jeune, des croquis, des esquisses de Gabriel de Saint-Aubin ; c'était le moment de l'art des femmes, la mode des charmants portraits de Mme Labille-Guiard ou de l'aimable Vigée-Lebrun, le peintre préféré de Marie-Antoinette, qui exprima si bien la berquinade du siècle, et chez qui revivent encore les illusions de Trianon. Ce n'est pas assez : la peinture se rapetisse et s'amenuise encore ; avec le charmant Suédois Hall, avec Sicardi, Lié-Périn, Dumont, Laurent (continués plus tard par Augustin et Isabey), elle se fait médaillon, pas plus grande que le creux de la main, pendentif de collier, motif de broche, dessus de « boîte » ou de tabatière : elle devient la miniature, menue, souriante aquarelle délayée dans une larme, brimborion, souvenir de sentiments rapides, cadeaux légers, présents qui rappellent des passions éphémères, des caprices, les plaisirs qui courent de l'une à l'autre, afin de plus vite épuiser les jouissances de la vie ; portraits intimes, tout petits, faciles à emporter à la veille de l'exil, léger bagage, qui représente l'inconstance, le détachement, la mobilité volage d'une société prête à s'évanouir.

En somme, dans cette incertitude, l'école manquait d'un chef. Elle flottait sans direction. Frago n'était pas homme à en assumer la charge, et l'honnête Vien manquait d'autorité. Il fallait du nouveau, et l'art, depuis vingt ans, ne faisait que de se répéter. C'est alors que David, âgé de trente-deux ans, revint de Rome avec trois tableaux exposés coup sur coup, et qui firent dans l'école comme un événement et un coup de théâtre : les *Horaces* (1785), le *Socrate* (1787) et le *Brutus* (1789), véritable prologue de la Révolution, tableaux que le *Bélisaire* avait précédés dès 1781, et qui tous appartiennent au règne de Louis XVI.

JACQUES-LOUIS DAVID David est certainement un des grands personnages de la peinture française, un de ceux même qui, comme Poussin, ne pouvaient être que Français ; et c'est cependant un des hommes auxquels

on ne peut penser qu'avec une sorte de malaise. Laissons le triste et lâche politicien qu'il fut, le hideux jacobin, tout prêt à endosser le frac brodé de vert du fonctionnaire de l'Empire ; laissons cette pauvre âme trouble, cette intelligence confuse à éclairs de sauvagerie, ce masque inquiétant et bègue, que défigure une tumeur à la bouche. L'artiste n'est guère plaisant non plus, mais c'est un grand artiste. Aucun, ne s'étant fait de l'art une idée plus étroite, ne l'a réalisée par des moyens plus volontaires. C'est un vrai Français en cela qu'il est toujours intelligible et dit nettement ce qu'il veut dire. Ses idées lui coûtent à exprimer, parce qu'il s'est fait du style une conception très absolue, un tyran qui ne souffre aucune concession ; mais jamais l'exécution n'a trahi sa pensée. C'est un homme qui sait parfaitement son métier, par tempérament un réaliste, fort peu poète, dénué d'imagination, par contre, ouvrier consciencieux, un artisan, a-t-on pu dire, de la famille de Jacob et de Riesener (J.-E. Blanche), mais qui se monte la tête à froid, se croit investi d'une mission. En fait, il faut bien convenir que, s'il n'a pas absolument régénéré la peinture, l'art de peindre, depuis David, n'est plus ce qu'il était « avant » ; la peinture, pour plus de cent ans, il en a changé la nature. D'abord, il a voulu « faire grand » : formats, ambitions, sujets, personnages, tout prend la mesure héroïque, même s'il s'agit, comme dans le *Bélisaire*, d'une anecdote bonne tout au plus à raconter dans les dimensions d'un tableau de Poussin. Sur ce point, il l'a emporté, à tort ou à raison ; il a imposé à la France le goût des grandes « machines », le dégoût des futilités, des fanfreluches, de la peinture d'éventails et de trumeaux. Tout le monde, bon gré mal gré, a chaussé plus ou moins les bottes de David.

C'était une nature double, obscure à elle-même, et dont l'unité ne s'est jamais parfaitement réalisée. Sans parler de sa première manière, où ce neveu de Boucher a laissé des ouvrages dans le style le plus fade des galanteries à la Vanloo (comme sa *Vénus* du Louvre, en 1771), mais quelquefois aussi des esquisses d'un feu digne de Fragonard (comme la *Mort de Patrocle*, de la collection Ch. Pearson), il y a toujours eu, même après sa conversion, une contradiction intime entre les exigences de ses idées et celles de son talent. Comme portraitiste, il a laissé des œuvres inoubliables, d'une franchise d'accent à ne pas pâlir devant Frans Hals. Sa galerie du Louvre, la rayonnante Sériziat, la mince et noire Chalgrin (dont le fanatique eut le cœur de laisser tomber la tête charmante), le surprenant trio des dames de Tingry, caricature qui vaut une vision de Goya, l'olivâtre Pie VII, pour ne rien dire de la divine Récamier, ce sont, avec quelques autres portraits, comme la *Famille Gérard* (au Mans), ou les deux filles du roi Joseph (à M. le comte Primoli, Rome), des choses qui font l'impérissable honneur de l'école française.

Toutes les fois qu'il se trouve en présence de la nature, David est excellent ; et si l'émotion s'en mêle, il fera ce terrible *Marat assassiné* (musée de Bruxelles), confidence de ses plus farouches passions politiques, mais un des plus magnifiques morceaux de peinture du monde ; ou bien ce sera la mort du tambour Viala (au musée d'Avignon), charmante figure élégiaque, admirable étude pour laquelle l'artiste a fait poser le plus beau corps de jeune fille. Personne, dans ces conditions, n'a été plus grand peintre, plus positif, plus direct et plus fort que David. Mais son idéal l'obligeait, dans ses tableaux d'histoire, à épurer la vie et à ne plus se servir que d'expressions générales. Il était de foi, en effet, que la réalité ne présente jamais que des traits accidentels ; le beau choix des formes, le vrai, le grand, ne se rencontrent pas dans le domaine des sens. Seule, la statuaire antique représentait la « belle nature » : on n'avait le droit, en poésie, qu'à puiser dans ce vocabulaire. Pour être fidèle à la nature, il fallait lui tourner le dos, ou ne la chercher que dans les musées. Telle est la conséquence où les dogmes de Winckelmann enfermaient l'auteur de ces beaux portraits. Ils lui interdisaient, comme un manque de tenue, toute spontanéité. Ils le privaient de tous ses moyens, pour lui imposer en échange un langage emprunté. C'est un orateur qui se condamne, par peur des locutions triviales, à ne plus user que de périphrases. Dans ce style de convention, David verse des passions grandioses ; seulement, comme il ne peut peindre sans le secours du modèle, ses attitudes se figent, ses héros posent et n'agissent pas. L'héroïsme les paralyse et les change en statues.

Mais cette phraséologie était le style de l'époque, où des passions féroces et des haines furibondes s'expriment en périodes glaciales et compassées. Cette rhétorique absurde est parfaitement sincère, dans un temps qui croyait ressusciter la République, et où on ne riait pas de baptiser des enfants Gracchus ou Scévola. On s'écriait avec Saint-Just : « Le monde est vide depuis les Romains ! » Les figures de David, comme des revenants attendus, supprimaient l'intervalle. On donnait la main à ces colosses ; la France allait montrer qu'elle était à leur taille. Des choses que nous ne sentons plus, des coiffures à la Titus, des tuniques sans manches, d'étoffe souple, qui laissaient voir le corps des femmes, semblaient un retour à la nature : c'était au moins la délivrance de la perruque et du panier, de la poudre, des fards, de toute une friperie baroque et saugrenue, dont nous n'avons même plus l'idée, pour n'avoir jamais eu l'occasion d'en voir le ridicule. Nous ne sentons plus chez David que le guindé, l'artificiel : reconnaissons que, pour une part, il a rendu de réels services à la simplicité. Les femmes qui l'admiraient, s'habillaient comme ses héroïnes : toute la France, comme ses tableaux, était pleine d'Émilies.



LE MARÉCHAL NEY, par J.-L. David, étude inédite à la mine de plomb, pour *la Distribution des aigles*.
(Collection de M. le prince de la Moskowa).

Ainsi, l'art de David ne cesse pas d'être ressemblant. Même sous sa forme la plus pompeuse, la plus académique, il n'a jamais peint autre chose que la France de son temps. On ne prend pas assez garde que ses tableaux les plus célèbres ne sont, sous des titres antiques, que des tableaux d'actualité : le tableau des *Sabines* (1800), quand nous ne saurions pas le nom de la grande dame qui a « posé » l'admirable Hersilie, n'exprime-t-il pas le dégoût des discordes fratricides, la grande réconciliation française, la charte du Consulat ? Ce tableau d'histoire n'est pas un théorème plastique à la manière de Poussin : c'est un article de journal, une homélie sur la paix. De même le *Léonidas* (1813) ne représente, au moment des revers de l'Empire, que l'amour sacré du sol natal, le sacrifice serein, la religion de la patrie. C'est l'Empereur lui-même qui appelle l'Argonne, les Thermopyles de la France. Aussi, lorsque le chroniqueur s'unit au peintre d' « histoire » ; lorsque le réaliste, contraint par ses passions ou par ses fonctions à la cour de l'Empereur, a dû, à son corps défendant, se mettre au service du grand peintre ; lorsqu'il a consenti à ne pas étouffer par des abstractions son admirable sentiment de la vie, et que David, au lieu de Grecs et de Romains, a eu à exprimer l'histoire contemporaine, lorsqu'il peint *le Serment du Jeu de Paume*, *le Sacre*, *la Distribution des Aigles*, il a fait des chefs-d'œuvre qui nous donnent encore aujourd'hui l'impression même de l'histoire et le frisson de l'épopée.

L'INFLUENCE DE DAVID Ce despote a régné sur l'art, non seulement en France, mais en Europe, comme personne peut-être ne l'avait fait, pas même Le Brun ; je dirai ailleurs un mot de son école, qui ajoute peu à sa gloire ; mais sa tyrannie redoutable s'étendit à tous les genres, même à l'estampe, à l'imagerie galante de Boilly et de Debucourt ; elle régna sur le costume, la mode, le mobilier, qu'on vit soudain s'emplir de sphinx, de victoires, de faisceaux, de griffes de lion, de foudres, de serres d'aigles et de chaises curules.

Le bizarre mobilier du tableau des *Horaces*, que David avait fait exécuter sur ses dessins par Jacob, fit des petits et se répéta aussitôt à des centaines d'exemplaires. On retrouva partout les lignes géométriques, les formes droites ou carrées du style Louis XVI, mais empreintes d'une dureté et d'une raideur nouvelles. Tout se fait massif et tendu. Nulle liberté, nulle bonhomie : proscrits, le « mixtiligne », le « contourné », « l'irrégulier » ; défendu, tout ce qui n'est pas « pur », correct, et dont il n'y a pas de modèle dans les antiquités étrusques. « Pas un anachronisme, dit plaisamment Rœderer, point de mélange de l'athénien avec le lacédémonien, point de confusion entre les meubles d'une olympiade et ceux d'une autre. » C'est le

règne de l'acajou métallique ou du pâle citronnier ; c'est l'empire du bois plein, de l'implacable symétrie. La mouluration disparaît : plus une gorge, plus un ruban, plus un bouquet ou une fleur sculptés sur un dossier. Toute la décoration permise est une application de bronzes, qui deviennent, à mesure qu'on avance dans l'Empire, d'un style plus officiel, plus belliqueux et plus gourmé. Dans un coin, la harpe ossianesque des lectrices de Baour-Lormian et de *Corinne*. Et puis, près du lit *en bateau* ou de la chaise-longue à col de cygne de Mme Récamier, un meuble nouveau, la *psyché*, qui annonce le culte régnant de la forme sculpturale et la religion de la « ligne », — la galante, indiscrète, voluptueuse *psyché*, dont l'époque Louis-Philippe, avec son goût bâtard des meubles à deux fins, fera la bourgeoise armoire à glace.

Tout cela est lourd, coûteux, incommode, souvent absurde, presque toujours d'une symétrie impitoyable et fatigante, mais c'est le dernier des styles français, et c'est de grand style. L'Empire militarise le style Louis XVI et jette sur ses formes un peu pauvres les cuivres, les trophées, les dépouilles de l'Europe. Cela sent à la fois la morgue du parvenu et le règlement de la Grande Armée. « Des palmes, des lauriers, des casques, des étoiles, un glaive, écrivait Louis Veuillot, en 1871, dans la chambre du maréchal Soult ; tout cela est bête et massif au possible, mais respectable par la matière et par l'idée. Ces rudes soldats de l'Empire jouissaient d'une sincérité militaire qui ne leur permettait pas le ruolz, ni aucune autre supercherie. Il leur fallait du vrai et du cher, des lames d'or sur des blocs de cuivre et sur des billes d'acajou. Quand le maréchal fit son établissement, il y eut pour cinq à six cent mille francs de ciselures et de dorures, et c'était une maison où l'on comptait. Ces vieux meubles n'ont pas bougé. Tout cela est neuf et brillant. En comparaison, les modernes font de la peine. »

PIERRE-PAUL PRUDHON Il est donc difficile, que nous l'aimions ou non, d'exagérer le rôle historique de ce puissant artiste, dont l'action, pendant vingt-cinq ans, dépassant le domaine de l'art, embrassa par le mobilier toutes les formes de la vie, et qui même, un moment, comme organisateur des fêtes de la Révolution, s'était vu investi d'une sorte de dictature des imaginations.

Si pourtant un peintre, un artiste échappa à cette domination, s'il y eut un génie libre, à qui il fut donné, sans imiter la Grèce, de ressusciter la Grèce, d'être antique comme l'amour et comme le Corrège, ce fut le divin Pierre-Paul Prudhon. Lui aussi, cependant, fut de son temps, comme en témoigne le berceau du roi de Rome (à Vienne) et le mobilier qu'il dessina pour la chambre de Marie-Louise (collection

Pierre Chevrier). Mais, sous les mains de ce poète, tout devenait poésie. C'était un homme du peuple, d'existence difficile, malheureux, mais doué d'une sensibilité charmante et de l'idée la plus naïve de la beauté. Je ne puis parler longuement de ses œuvres touchantes et vaporeuses, de ses longues femmes en cachemires, mollement étendues sous les ombrages de Malmaison. Ce n'est pas lui qui avait besoin de travail et d'effort pour s'élever au grand style ; tout en lui était harmonie. Nulle contradiction entre la vie vulgaire et ses désirs intimes : toute réalité suffisait à son rêve. Toute sensation de nature, pourvu qu'elle fût selon son cœur, alimentait sa flamme. Le plat visage de soubrette allemande de Marie-Louise revêt sous son crayon on ne sait quel charme angélique. Il n'avait garde d'abstraire et d'idéaliser : tout ce qui touchait son regard devenait pour ce méditatif un objet de joie éternelle. Toutes les figures qu'il a peintes conservent quelques traits des femmes qu'il a aimées. A travers la forme de la nymphe ou de la déesse, nous sommes émus par le souvenir ou le parfum de ces mortelles.

Le secret de ses enchantements, l'instrument de son dessin et de ses métamorphoses, c'est la lumière. Non plus la lumière abstraite et le jour incolore du peintre des *Sabines*, aussi conventionnels que le froid éclairage qui tombe des vitrages d'un musée : c'est une lumière particulière, beaucoup plus vraie que l'autre, et cependant plus idéale, très vive et très douce à la fois, et semblable à la nappe d'argent qui baigne les contours des choses par les lunes sereines. Les formes toutes blanches apparaissent ainsi chastement modelées par les rayons de Phœbé. Dans ce clair-obscur de nuit d'été se donnent rendez-vous tous les songes du poète : toute femme qui passe est Diane, tout mouvement du monde nocturne éveille une vision, c'est Psyché ravie par l'Amour, ou Zéphyre qui se balance entre les branches des saules, en effleurant du pied la surface de l'onde. Ainsi renaissent de la solitude de ce cœur taciturne, tendre, mélancolique, les Muses d'Anacréon et les Grâces décentes, dansant sur les prairies humides, *imminente luna*.

LA FIN DU RÈGNE DE DAVID Faut-il dire que ce solitaire demeura sans influence et sans postérité ? Il passa presque inaperçu (non sans tardifs honneurs) dans la rumeur impériale.

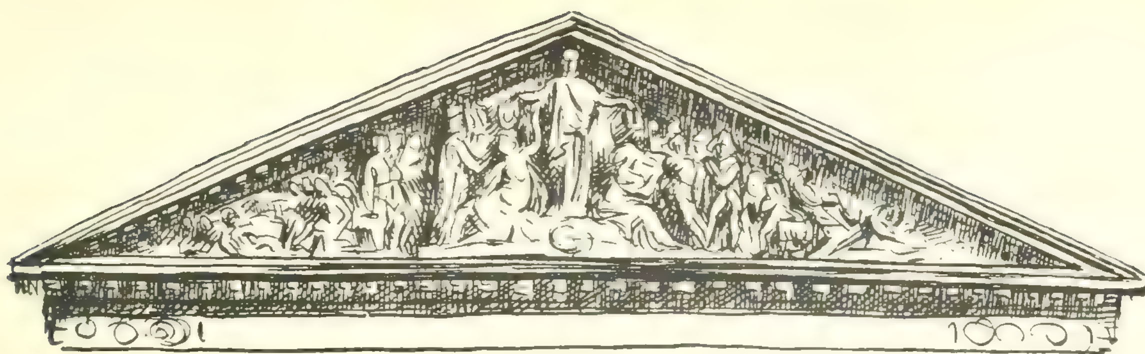
Mais pendant que David régnait, régentait l'art, on observe un phénomène curieux, le même qui se produit parallèlement dans les jardins. Chose étrange ! Le jardin classique est tout architecture. C'est au moment où l'art classique se resserre, se contracte, se rapproche le plus de la rigueur du marbre, se fait grec et romain, que les jardins échappent à la règle architecturale, se mettent en liberté,

s'éparpillent et ne veulent plus être que des morceaux de nature. Autour des rigides palais de Gabriel et de Fontaine, les parcs à l'anglaise s'émancipent.

La théorie du jardin anglais est déjà toute tracée dès 1761 dans une lettre fameuse de la *Nouvelle Héloïse*. La première application en fut faite, une dizaine d'années plus tard, par le marquis de Girardin, dans les jardins d'Ermenonville. L'auteur, fanatique de Jean-Jacques, avait même été jusqu'à reproduire dans une partie de son parc (appelée *le Désert*), une miniature du paysage que Saint-Preux pouvait découvrir de sa retraite de Meillerie. Dans ce décor tout préparé, Rousseau était venu mourir en 1778 ; son tombeau, qu'on y voit encore, devint un objet de pèlerinage : Marie-Antoinette, Joseph II, Gustave III, Robespierre, Joséphine, y firent leurs dévotions, et c'est à propos de ces lieux consacrés par le génie, que fut écrit pour la première fois le nom de « romantique ».

D'autres jardins romantiques suivirent un peu partout : à Betz ou Belœil, chez la princesse de Monaco ou chez le prince de Ligne. Le plus célèbre fut le Hameau de Trianon. Faut-il décrire ces parcs charmants et saugrenus, où la ligne courbe se dédommage des contraintes qu'elle subit ailleurs, d'où la ligne droite est exclue, et où sans cesse des bibelots, de petits temples, des cénotaphes, des obélisques, des pagodes, proposent aux « âmes sensibles » des points de vue « intéressants », et peignent le gracieux désordre qui règne dans les cervelles ? C'est ainsi qu'à cette époque on aimait la nature. Il y eut même un moment où, non contente de faire la bergère à Trianon, la jeune reine conçut l'idée de faire bouleverser à la nouvelle mode tout le parc de Versailles : deux tableaux d'Hubert Robert, conservés au musée, nous racontent cette belle entreprise. C'est alors que le Bain d'Apollon devint le rocher « naturel » ou le décor d'opéra que nous voyons aujourd'hui. Il semble qu'un souffle de révolution hâte la ruine du vieil ordre de choses, secoue les nobles alignements, fasse trembler les rampes des majestueuses terrasses : « *Levez-vous, orages désirés !* »

La même chose se passe dans le domaine plastique. David avait rendu aux arts le service de les mettre à l'unisson d'une époque surhumaine ; son dur caporalisme avait restitué aux peintres le sens du style, des pensées fortes. Il avait gorgé d'énergie des formes sèches et tranchantes. Il viendra un moment, et du vivant de David, où la discipline apprise cédera sous l'effort, craquera sous l'excès des passions héroïques. Le cadre se disloque, la passion sans frein se débride et se déchaîne, et ce sera le spectacle de l'école romantique.



CHAPITRE XII

LE ROMANTISME

I. Continuité de l'esprit classique en architecture. Conséquences artistiques de la Révolution. Suppression de l'Académie royale. L'individualisme. Les musées. — II. L'école de David. Le baron Gros. Théodore Géricault. Ingres et Delacroix. Les petits-maîtres romantiques, l'estampe populaire et la lithographie. L'orientalisme. Le paysage. Corot. — III. La sculpture sous le premier Empire et la Restauration. La question du costume moderne. David d'Angers, Rude, Barye. Vers le naturalisme.

I



ENDANT une cinquantaine d'années, de 1780 aux environs de 1830, la France n'a eu qu'un style, dont les pages qui précèdent nous ont montré les origines. Ce qu'on appelle le style Empire se prolonge bien au delà de la Restauration, presque jusqu'à la fin de la monarchie de Juillet. Sans doute, dans la bousculade des régimes, dans la série des crises et des tempêtes qui les emportent l'un après l'autre, il devient impossible de suivre le détail des variations du goût. La Révolution n'a guère eu le temps que d'élever le décor de ses fêtes éphémères, des allégories de plâtras, et de sculpter sur quelques pilastres ses emblèmes républicains et ses faisceaux de licteurs. Peut-être ne reste-t-il à Paris d'autre monument de cette époque, avec la charmante salle pompéienne du Conservatoire, que les deux jolis stades du parterre des Tuileries, aux bancs en hémicycles, où lutte la course immobile d'Hippomène et d'Atalante aux pieds légers.

Napoléon n'eut pas le loisir d'ébaucher seulement le Louvre, le prodigieux Quirinal, le Kremlin que rêvait le tout-puissant César, en face du Champ-de-Mars, sur la colline de Chaillot. La « cité napoléonienne », qui devait contenir ses ministères, ses bureaux, les appartements de sa famille et de ses maréchaux, tous les organes centraux de son colossal empire, n'est demeurée qu'un rêve, un songe rapide et surhumain, comme son empire lui-même. (Les dessins, par Fontaine, sont chez M. Alfred Foulon.) Tous les grands monuments de son règne furent élevés après lui par la monarchie. La Madeleine et la Bourse ne s'achevèrent que sous Charles X. Quelques fontaines, comme la fontaine égyptienne de la rue de Sèvres ou celle du Châtelet (par Bralle, 1811), quelques façades, comme le péristyle de l'hôtel Beauharnais (ambassade d'Allemagne, rue de Lille), les curieuses têtes coiffées du pschent, qui ornent quelques maisons de la rue d'Aboukir, rappellent seules, dans l'architecture, l'expédition fabuleuse et les Mamelucks des Pyramides. Sur la place de Gabriel, la rose aiguille de Louqsor, présent de Méhémet-Ali, fut érigée par Louis-Philippe. L'Arc de Triomphe de l'Étoile, qui devait encadrer les gloires de la Grande Armée, sortait à peine de terre au moment de Waterloo, et ne dressa son arche géante que pour servir de porche, vingt ans après la mort de l'Empereur, au retour de ses cendres.

Ainsi jusqu'à cette date de 1830, le style impérial domine toujours la France. Les églises de cette époque, Notre-Dame-de-Lorette ou Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle, Saint-Denis-du-Saint-Sacrement ou Saint-Vincent-de-Paul, continuent de s'élever sur le thème des basiliques. La Chapelle Expiatoire, le plus beau monument de cet âge, ce grave alignement funèbre, cette noble famille de tombeaux, monument consacré au souvenir et au regret, a été élevée, sous le règne de Louis XVIII, par l'architecte de l'Usurpateur ; sa fine ciselure de sabliers et d'immortelles rappelle les applications de cuivre sur les commodes de Jacob. Le décor précieux de Hittorff sur les Champs-Élysées, les rostres de bronze de la Concorde, les délicates bâtisses, d'architecture polychrome, les polygones charmants à frises de stuc de l'ancien Panorama et du Cirque d'Été — le Cirque ! encore un souvenir de Rome, des jeux antiques, des vastes défilés, des spectacles révolutionnaires, — tout ce spirituel ensemble, où flottent des reflets des « folies » de Bagatelle, de Saint-James et de Neuilly, et que complétera plus tard la fameuse Maison pompéienne du prince Napoléon, tout ce coin de Paris, qui a une si grande saveur « Tallien » ou « Directoire », date de 1835 à 1840. Ainsi la monarchie ne fit guère que conserver le style de l'Empire, comme elle dut accepter le reste de l'héritage, le Code, les préfets, le personnel et les bureaux, les ducs conventionnels et les évêques



EUGÈNE DELACROIX. — FEMMES ARABES DANS LEUR APPARTEMENT (Musée du Louvre)

Aquarelle de RENÉ PIOT

mariés. Elle continua de dresser sur les places publiques les nouveaux signes de la gloire, les filles impériales de la colonne Trajane (1) : elle n'osa abattre ni la colonne du Châtelet, ni celle de la place Vendôme ; elle y ajouta tantôt celles de la place du Trône, tantôt la colonne de Juillet, ou bien elle acheva celle du camp de Boulogne, tandis que Visconti, à la manière romaine, aux bassins de la Concorde, aux fontaines Molière et Louvois, sur la place Gaillon et la place Saint-Sulpice, multipliait dans la ville les eaux et les cascades.

LE ROMANTISME ET L'ARCHITECTURE En un mot, le caractère monumental de la première moitié du dix-neuvième siècle ne diffère que par des nuances de ce que l'avaient fait les grands hommes de la fin du siècle précédent. Le cadre général, les programmes demeurent les mêmes. Il s'agit de tout organiser pour la démocratie. Par une circonstance singulière, il se trouva que beaucoup d'artistes de cette époque ont été doués d'une surprenante longévité : Clérisseau, l'architecte de la grande Catherine, ne meurt qu'en 1820, à 98 ans ; Fontaine, l'architecte de Bonaparte, en 1853, et Vaudoyer l'aîné en 1846, tous deux à 90 ans ; Le Bas, enfin, l'architecte de Notre-Dame de Lorette, en 1867, à 85 ans. Ce fait explique assez la persistance d'une tradition.

A y regarder de près, on s'aperçoit que ce qu'on appelle le romantisme n'a eu, du moins en France, nulle puissance constructive. Il a peu modifié la France monumentale (je parlerai plus loin de la vogue du moyen âge et des pastiches gothiques) ; dans tout cet ordre de choses, il a apporté peu d'idées. Le romantisme chez nous n'a pas créé d'architecture, comme la Renaissance ou l'art baroque, ce qui montre assez la nature et les limites de ce phénomène. Le drame romantique n'a eu d'autre ambition que de conquérir la scène de la Comédie-Française : il ne s'est pas construit de théâtre à son usage. On est toujours, plus qu'on le croit, le fils de ses parents. Un drame de Hugo, sans le vouloir, ressemble beaucoup moins à un drame de Shakespeare qu'à une tragédie de Voltaire. Le romantisme, en tant qu'école littéraire, n'a fait que se loger dans les meubles classiques. L'antre du mélodrame, l'Ambigu de Mélingue et de Frédérick Lemaître, sur le boulevard du Crime, date précisément de l'année d'*Hernani;* il a été construit par Hittorff, avec le plus élégant des portiques « Louis XVI ».

(1) Le portrait de Mignard au Louvre (1690) montre un projet qu'avait fait ce peintre, d'une colonne élevée à la gloire de Louis XIV, et destinée sans doute à la place Vendôme : une colonne Trajane en marbre, autour de laquelle galopent les cavaliers de Van der Meulen. Ce projet ne fut jamais exécuté.

Au point de vue de l'art, il serait facile de montrer que presque tous les thèmes romantiques, y compris le goût du moyen âge, ne sont que la suite des idées du dix-huitième siècle. Toutes les idées dites romantiques datent, comme le mot lui-même, des environs de 1770, et le fameux mouvement, dit de 1830, était commencé à la fin du règne de Louis XV. En tout cela, nous n'apercevons nulle brisure, mais continuité, évolution naturelle. A l'analyse, on ne trouve, pour marquer la séparation des temps, que deux faits vraiment romantiques, mais ce sont deux faits capitaux : la suppression de l'Académie et la création des musées.

LA SUPPRESSION DE L'ACADÉMIE. LE ROLE DE L'INSTITUT On se figure, en effet, que la quatrième classe de l'Institut correspond à l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture, comme l'Académie française, sous le nom de deuxième classe, est encore l'institution elle-même de Richelieu. Il n'en est rien. Lorsque David, pour des raisons obscures, fit dissoudre par la Convention l'Académie royale, la séculaire institution ne survécut pas à ce coup de guillotine sèche. Ce que le Premier Consul institua à la place, sous le nom de classe des Beaux-Arts, dans l'Institut de France, en y fondant les anciennes Académies de Musique et d'Architecture, n'a plus aucun rapport avec la création de Colbert et de Le Brun.

L'organisme primitif tenait encore beaucoup de la corporation; le nombre était illimité, personne n'était exclu : tout artiste de mérite, qui se faisait « agréer » par la Compagnie, et fournissait, dans le délai prévu, ce qu'on appelait son « chef-d'œuvre », devenait par là même académicien. Il s'ensuit que l'ancienne Académie royale était un organe à la fois très ouvert et très souple, représentant fidèlement l'état du goût et de l'art à chaque génération. Watteau était de l'Académie, comme Rigaud et Largillière, et Chardin à son tour en fut, avec Boucher, un des personnages importants.

La nouvelle organisation est un corps beaucoup plus fermé, d'essence plus aristocratique. En limitant le nombre de ses membres, elle a la prétention de n'admettre qu'une élite. Cette élite, par le jeu de sa méthode électorale, tend à perpétuer surtout une tradition. Sans doute, la tradition française de Poussin à David, est un fait assez important, pour qu'un organisme officiel se consacre à sa garde. L'Institut prit un peu le rôle d'une Église en face de l'hérésie. L'uniforme même, le frac vert dessiné par David, devient l'insigne d'une doctrine et d'une opinion. On n'en peut guère douter : cet organisme impérial fut créé par le peintre despotique des *Horaces*, comme une machine de gouvernement. Fidèle à son rôle *conser-*



ARC DE TRIOMPHE DU CARROUSEL (1806), par Fontaine et Percier (Paris).
Le quadrige, remplaçant les chevaux de Saint-Marc, a été fondu par Bosio en 1828.

vateur, elle se montra toujours prudente, et trop prudente, réservée, parfois à l'excès, à l'égard des nouveautés. Elle n'accueillit, au dernier siècle, ni Corot, ni Millet, ni Puvis de Chavannes, ni Manet, ni Degas, ni Renoir, ni Rude, ni Carpeaux, ni Rodin et n'admit Delacroix et Barye que mourants. Mais les services qu'elle a rendus sont grands ; en résistant aux entraînements de la mode, en maintenant l'idée d'une règle et d'un goût, elle a bien mérité de l'art. Elle garde, un peu jalousement et un peu à l'écart, le culte de la science et du style, la dignité de la doctrine et la hauteur de l'idéal.

L'INDIVIDUALISME EN ART Autre fait social, et plus grave. Jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, l'art français est une grande famille. Comme dans les anciens métiers, la profession d'artiste était une de celles qu'on se passait de père en fils. C'était une richesse très positive : un cabinet d'architecte représente une clientèle, des affaires, mais aussi des études, des plans, des modèles, un *goût*. Il n'est pas rare de rencontrer en ce genre de véritables dynasties, des hérédités de talents, Le Vau et son gendre d'Orbay, les deux Mansart, l'oncle et le neveu, et le beau-frère du second, Robert de Cotte, les deux Gabriel, père et fils, cousins des deux Mansart, les Boullogne, les Stella, les Coypel, les Champaigne, sans parler des familles musicales, comme les deux siècles de Couperins : vingt ou trente personnes du même nom, un splendide espalier de talents, un plant qui a commencé à fleurir sous Louis XIII, et continue à fructifier jusque sous Charles X.

Rien n'est plus charmant que ces alliances, cette bonhomie des vieilles mœurs, dont témoignent les anciens registres, les contrats de mariage, les déclarations de baptême, où l'on retrouve tous les noms qui font l'honneur de la profession ; la vertu, le talent, se penchent, comme de bonnes fées, sur le berceau de l'enfance. Il se constituait ainsi une réserve, une sorte de capital commun, des dons qui se transmettaient avec la dot des filles ; le sculpteur Mouchy, par exemple, est le neveu de Pigalle ; les Adam, de Nancy, ont un neveu, Clodion, qui épouse la fille de Pajou. David était le neveu de Boucher. C'était une société où tous se connaissaient, une vraie noblesse d'ancien régime, un petit monde « vieille France », où se perpétuaient des traditions, des recettes, des tours de main, ce qu'on appelle des méthodes.

Tout cela tenait de très près, sans fausse honte, au métier ; on touchait d'une main à la finance et à la cour, de l'autre à l'artisan. Le métier alimentait l'art, et à son tour le recueillait, comme l'humus nourrit l'arbre et en reçoit les feuilles, qui viennent reformer la terre végétale. Combien de menuisiers, d'ébénistes, dont le

garçon fut sculpteur, architecte ! Ce fut le cas de Pajou, de bien d'autres encore. Au musée d'Angers, dans ce beau « logis Barrau » auquel le grand statuaire David a légué les moulages de ses œuvres, on ne voit pas sans admiration quelques délicats panneaux Louis XVI, des chutes de roses d'un goût charmant, ouvrages du père de l'artiste, et que celui-ci avait tenu à conserver comme des reliques du bonhomme. De ces panneaux de roses au fronton du Panthéon, de la France Louis XVI à la France impériale, nul abîme, nulle rupture violente. La mère du baron Gros était miniaturiste. Rude est le fils d'un fondeur en fer. Il s'opérait ainsi, d'une profession à l'autre, comme aux divers étages de l'art, une sorte de va-et-vient, une circulation, un rafraîchissement perpétuel. Point de cloison étanche entre l'art manuel et le grand art. De là cette harmonie, cette unité de style, cet accord qui fait l'enchantement des demeures d'autrefois. L'architecte, l'ébéniste, le peintre, tout le monde était du même « monde » ; tout avait la même culture ; tout était, en un mot, parfaitement bien élevé.

Ce régime était-il durable ? Je l'ignore. Mais la Révolution l'a tué, et les conséquences de cet état de choses se font encore cruellement sentir. Ici, comme partout, la Révolution a pulvérisé la famille, et n'a mis à la place que les individus. La discipline de l'Académie s'est trouvée impuissante pour créer l'unité ; la France moderne n'a pas su faire ce que l'ancienne obtenait si naturellement par ses groupements tout spontanés. Pendant un temps, les vieux, les survivants de l'ancien régime, soutiennent encore, tant bien que mal, les traditions du beau métier ; c'est ainsi que le style Empire, un peu dégénéré, perdant de jour en jour ses ciselures et ses bronzes, se prolonge dans le mobilier jusqu'à la mort de Louis-Philippe. Il y a eu jusqu'à cette date, au faubourg Saint-Antoine (le quartier général du meuble), et plus encore dans les provinces, de vieux briscards à trois poils comme le Goguelat de Balzac dans le *Médecin de campagne*, pour continuer à tourner l'acajou et le palissandre, et construire les lits en bateau et les fauteuils du temps de l' « Autre ». Ce style disparaît par extinction, avec les derniers de la grande époque, à mesure que les ouvriers meurent. Dès lors, le divorce est consommé, presque jusqu'à nos jours, entre le grand art et les arts industriels ou inférieurs. L'art devient aristocratique. L'artiste se sépare de la foule et commence à déclarer la guerre au goût public : il se fera un point d'honneur de déplaire au « bourgeois » (1). Or, le bourgeois, c'était

(1) Ce sens dédaigneux du mot *bourgeois* n'est pas absolument nouveau ; on le trouverait dans Molière (*les Précieuses ridicules*), dans Furetière, dans La Fontaine. Dans le roman de *Psyché* (1669), les quatre amis Acante, Ariste, Gélaste et Poliphile, visitant les beautés de Versailles, arrivent à la grotte d'Apollon : mais ils ne veulent point être mouillés. « Ils prièrent celui qui les conduisait de réserver

l'amateur, l'homme qui commande et qui paie. Le goût se meurt de cette opposition.

L'histoire de l'art au dernier siècle, l'histoire de tous les maîtres, Ingres, Delacroix, Courbet, Millet, Manet, Puvis, est l'histoire de leurs luttes contre les philistins. Cette atmosphère de controverse, de discussions et de batailles est chose fort nouvelle ; les plus grands changements du goût, comme au temps de la Renaissance, ont suscité peu de polémiques. C'est seulement de nos jours qu'on s'est avisé que tout grand artiste doit être un méconnu. L'opposition du « moi » de l'artiste et du reste du monde, le ridicule dédain de la société et du public, la révolte de l'individu, sont peut-être les idées romantiques par excellence. La destruction de l'ancien pouvoir régulateur, d'un organe d'éducation et de goût, d'une autorité naturelle, livre l'opinion au désordre et le talent à l'anarchie.

LES MUSÉES Au même moment, et par un acte en quelque sorte inverse, la Révolution décrétait la création des musées. En détruisant le passé, elle se sent prise tout à coup d'une passion merveilleuse pour les ruines, et se met à en recueillir pieusement les débris. Il nous manque encore une bonne histoire du vandalisme : en réalité, les grands crimes ne furent consommés que plus tard, sous l'Empire et surtout sous la Restauration ; la violence jacobine y eut beaucoup moins de part que la cupidité des spéculateurs et des hommes d'affaires. Dans l'ensemble, ce fut l'épilogue de la liquidation des biens nationaux. Peut-être la Bande Noire ne fut-elle à son heure qu'un instrument aveugle, semblable aux armées de vers qui rongent les cadavres et font l'hygiène après le carnage. Mais cet épisode assez malpropre eut une conséquence imprévue. Le sens de l'histoire, la rêverie, l'évocation des choses et des âges révolus, eurent ces ruines pour berceau. Il faudrait raconter la vie de cet homme singulier, de ce sauveur d'épaves, Alexandre Lenoir, et de son fameux Musée des Monuments français : tout ce que la pioche des sans-culottes, tout ce que le civisme des districts condamnait comme emblème de la tyrannie ou de la superstition, arrachait à Saint-Denis, à Saint-Germain-des-Prés, aux Célestins, à Corbeil, à Écouen, à Gaillon, dans les paroisses et les couvents désaffectés de Paris, l'étrange collectionneur le disputait aux démolisseurs, le réclamait pour son musée ; là, dans cet ossuaire confus de notre histoire, s'éveilla la vocation, l'ardent génie de Michelet.

ce plaisir *pour le bourgeois ou pour l'Allemand.* » L'Allemand voyageur, au dix-septième siècle, était ce qu'a été l'Anglais au siècle suivant. Sont-ils assez « artistes », ces hommes du temps de Louis XIV ! Mais c'est égal, le mot « bourgeois » n'a pas encore le sens accablant qu'il revêt au temps des Jeune-France et de Monsieur Prudhomme.

Et il y avait d'autres fureteurs, bien connus de Balzac, l'admirable du Sommerard, l'étonnant Sauvageot, qui, dans cette immense brocante, dans cette liquidation de la France, ramassaient les trésors, le prodigieux écrin de Cluny. L'influence de ce bric-à-brac, sa contagion sur le goût, allaient devenir dominantes. *Le mort saisit le vif.* La manie du rétrospectif, de l'archéologique, allait s'emparer de l'art vivant. Il se dégageait de ces décombres une magie, un mystère que n'avaient pas paru avoir les monuments eux-mêmes. Cette Pompéi du moyen âge envoûta l'imagination, comme avait fait, soixante ans plus tôt, la Pompéi de l'antiquité. Le moyen âge, passé à l'état de fantôme, eut la vie des fantômes et peupla tous les songes.

Mais le plus étonnant des musées fut sans contredit le Muséum, créé dans l'ancien Louvre avec les collections royales. Le Louvre, depuis plus de cent ans, avait été abandonné par l'État aux peintres et aux sculpteurs ; c'était un phalanstère d'artistes qui jouissaient là d'ateliers et de logements gratuits. La Convention y réunit tout ce que la monarchie avait acheté depuis trois siècles pour l'ornement des maisons royales, toutes ces merveilles du Cabinet du Roi, éparses entre Versailles, Fontainebleau, Saint-Germain et Marly. C'est encore aujourd'hui le premier fonds du Louvre.

Bientôt le Louvre devait s'enrichir des dépouilles de l'Europe. Ce que fut le Louvre incomparable du Consulat et de l'Empire, où s'amassaient tous les chefs-d'œuvre, où Florence, Venise, Rome, Parme, Pérouse, le Caire, envoyaient leurs tributs, où, aux Rubens du Luxembourg, Napoléon recrutait pour voisins ceux d'Anvers et de Gand, ce dut être quelque chose qui passe l'imagination. Un grand peintre me contait un jour sa jeunesse passée devant les maîtres dans le Salon Carré, et il conclut : « *Moi, je suis un Monsieur élevé dans un palais.* » Mot magnifique, plein de race ! Un palais, c'est bien là qu'a été élevée l'école française du dernier siècle, et cela se sent. Mais c'est tout de même autre chose de recevoir une tradition vivante, autre chose de recueillir le leçon des maîtres du passé. On va en voir les conséquences.

Au moment où, sous la Coupole, dans la maison d'en face, s'installait une Académie doctrinaire, perdant prise de jour en jour sur le meilleur de la jeunesse, cette jeunesse trouvait au Louvre une immense assemblée, un majestueux et doux concile des maîtres de tous les temps ; lorsque l'Institut de David n'enseignait plus qu'une formule rigide et arbitraire, le Louvre offrait un répertoire, un ensemble complet des visions les plus diverses. Au moment où le métier avait cessé de se transmettre, tous les conseils pratiques, toutes les recettes, toutes les méthodes

se présentaient en foule au choix de la jeunesse. L'individualisme, s'insurgeant contre le dogme classique, n'avait qu'à faire son choix et à se composer sa palette à son gré. Du passé, chacun était libre de tirer ce qu'il lui plaisait. De là cette conséquence qui ne s'était jamais vue encore dans aucun art : la tyrannie académique ayant pour effet la révolte, et la révolte s'exprimant dans des œuvres irréductibles et passionnément opposées, produisant à la fois Ingres et Delacroix.

II

L'ÉCOLE DE DAVID. GIRODET, GÉRARD, GROS Tel est, en peu de mots, le mécanisme du romantisme. C'est moins le fonds des idées, que les conditions de l'art, de son enseignement et de sa production, qui se sont trouvées modifiées. Modification peu sensible en architecture et même dans le mobilier, parce que ce sont des choses qui ne dépendent pas entièrement des goûts individuels ; lente, mais saisissable en sculpture, art dont la matière a des lois, une pesanteur qui la retiennent et la rendent résistante à la mode et aux nouveautés. C'est en peinture que la transformation s'accomplit le plus vite. Et, si le romantisme est, à certains égards, une révolution dans le domaine pittoresque, un changement de vision, c'est surtout en peinture qu'il devait y avoir un romantisme.

Le rôle de David, ce qui le fait si grand, était d'avoir rendu à l'art le sérieux, le souci du style, le sentiment des grandes choses ; il l'avait guéri des fadeurs et des mièvreries de boudoir, des éternelles galanteries. Il l'avait élevé à la vie héroïque. Ce despote a mis la peinture à l'unisson d'un temps tragique et grandiose, où la France s'enivrait de Tite-Live et de Plutarque, et où la petite Phlipon, dans sa mansarde du Pont-Neuf, ne se consolait pas de n'être pas Romaine. Par un curieux amalgame, une étrange confusion des temps, il se trouvait d'ailleurs que le peintre des *Sabines* avait à peine besoin de transposer les choses, pour faire de son tableau une œuvre d'actualité. Non seulement, on l'a vu, l'allusion politique était claire comme le jour, mais tout le monde nommait, au centre du tableau, la jolie femme qui avait prêté ses magnifiques cheveux noirs et le galbe de ses bras à la figure d'Hersilie. La langue pittoresque s'était trouvée toute prête pour les grands spectacles impériaux, et aux dernières heures de l'épopée, c'est sans la moindre dissonance que le maître de *Léonidas* avait chanté l'hymne sacré du dévouement à la patrie.

Ces œuvres admirables changèrent la destinée de l'école. Elles ont agi sur le style, comme a fait la prose de Jean-Jacques ou de Chateaubriand ; on peut bien ne pas l'aimer, mais on n'écrit plus après eux, comme on faisait avant. La nature, la forme même de la langue, ont changé. Mais, David disparu (il s'exile après les Cent-Jours et s'en va mourir à Bruxelles), personne autour de lui n'est de taille à continuer son œuvre. Guérin est un médiocre, esprit sec et chagrin, Girodet un génie bizarre, un inquiet, un compliqué, une espèce de Baour-Lormian qui s'évertue à combiner Ossian avec Homère, à rendre l'antiquité vaporeuse, indécise, à produire, avec des moyens et des formes classiques, des effets de rêverie et de féerie romantiques, et qui n'a laissé en fin de compte que des œuvres manquées. La meilleure, la peinture de la voûte dans la salle des fêtes du palais de Compiègne, a au moins intérêt d'être, depuis l'incendie des Tuileries et de Saint-Cloud, le seul exemple que nous ayons d'une décoration de l'époque impériale. Gérard est un talent mondain, très brillant, très adroit, très souple, un portraitiste fait exprès pour peindre les compromis de la Restauration. Il a peint le *Sacre de Charles X*, comme son maître avait peint celui de Napoléon, et a su rester pendant trente ans le peintre indispensable des élégances des Tuileries. Gérard n'est en tout qu'un reflet, mais un reflet aimable. Son portrait apprêté de Mme Récamier se regarde encore avec plaisir après la merveilleuse esquisse de David et la Joséphine de Prudhon.

Parmi ces hommes de second ordre, Gros seul est, sinon un grand artiste, du moins un grand tempérament : c'était un admirable peintre et une cervelle épique. Il comprend comme personne la poésie de son temps. Il renouvelle la peinture des batailles, bâcle en une séance le plus beau des portraits de Bonaparte et, en quelques toiles immortelles, résume les furies et les misères de la guerre, les charniers pourrissant sous le soleil d'Orient, les mêlées étincelantes des dragons et des mamelouks, et la neige sourde et sinistre ensevelissant dans son suaire les morts du cimetière d'Eylau. Mais l'incomparable chroniqueur, si bien fait pour le panache et pour les chamarrures, pour les beaux uniformes et le pittoresque éblouissant des cavaliers de Napoléon, n'y est plus du tout s'il s'agit de bas-reliefs et de discours latins. Il peignit encore la *Nuit du 20 mars*, la fuite des Tuileries, un tableau nocturne, confus, et le roi impotent, à la lueur des flambeaux qui projettent derrière lui son ombre difforme et majestueuse, descendant l'escalier du palais sur ses jambes podagres, enveloppées de guêtres de feutre. Mais, chargé par David de continuer la bonne doctrine et d'enseigner l'antiquité, qu'il ne comprenait pas, le malheureux perdait tout son génie avec la réalité magnifique qui l'avait soutenu, et finissait par se noyer de désespoir, au Bas-Meudon.

THÉODORE GÉRICAULT

Cependant, au Salon de 1819, paraissait un tableau retentissant d'un nouveau venu, le fameux *Radeau de la Méduse.* L'auteur avait moins de trente ans, et devait mourir à trente-quatre. La mort prématurée de Théodore Géricault est un des grands malheurs de l'école française ; ce jeune homme avait l'étoffe d'un chef. Peut-être, s'il avait vécu, le puissant naturalisme de Courbet, de Manet, se fût-il imposé plus tôt, et sans luttes violentes, à la peinture française. Beaucoup d'erreurs, de malentendus eussent été épargnés. Mais Géricault était un *dandy*, comme le voulait la mode. Il aimait les chevaux qu'il savait si bien peindre. Il alla même en Angleterre pour assister aux courses d'Epsom. Un accident de cheval lui cassa les reins.

Le sujet du tableau n'est qu'un fait divers, une anecdote qui émut la presse contemporaine : un drame de la mer, un naufrage survenu deux ou trois ans plus tôt dans les parages du Sénégal, et dont le récit se trouve dans un article du *Moniteur.* C'était fort peu de chose, à côté de la bataille de Waterloo : mais là est justement la trouvaille de Géricault. Déjà Gros et David avaient montré que la vie moderne pouvait offrir l'équivalent de la grandeur antique. Mais cette grandeur, ils l'attachaient à la valeur des faits, à la dignité de l'histoire : Géricault la rencontre dans la vie elle-même. Qu'est-ce qui est « historique » et qu'est-ce qui ne l'est pas ? C'est affaire de sentiment, de pathétique et de style. Le sujet perd toute importance. Quelques hommes perdus en mer, un épisode de tous les jours, il n'en fallait pas davantage pour être aussi éloquent que le *Déluge* de Girodet ou que les *Pestiférés de Jaffa.* Sur ce mince sujet, le jeune homme avait composé, avec la hardiesse du génie, cette page d'une douleur épique : le radeau qui tangue et qui grince sur la mer monstrueuse, traînant un sillage de cadavres ; au premier plan, la mort, la folie, le désespoir, un père égaré dont le fils vient d'expirer sur ses genoux, et cherchant encore les derniers battements de son cœur ; à l'horizon, une voile qu'on devine dans une éclaircie de la tempête, et un groupe de marins, au bout du radeau soulevé, sur une pyramide de tonneaux, dans un grand *crescendo* d'espoir, faisant des signes de détresse : un grand mulâtre, à demi nu, agite frénétiquement sa chemise de coton rayé. Un ciel noir, où se lève à droite une clarté pâle, verse sur le tableau une ombre tragique. Tout cela se ressentait du goût de la jeunesse pour les choses atroces ; cela tenait des *Pestiférés* de Gros, mais avec un accent de Caravage et de Michel-Ange, que l'auteur venait de voir en 1817. L'effet fut prodigieux. Inutile de mobiliser le passé, Plutarque, Napoléon : la vie, si l'on sait regarder, vous en fournira tout autant. Il suffit de la chose la plus ordinaire, d'une *Ecurie*, d'un *Four à plâtre*, d'une *Course*, mais aperçus par un œil

d'artiste. Élever la réalité au style, se passer de l'antiquité et de l'histoire, se contenter de faire le portrait de la vie, d'en dégager les éléments d'émotion et de beauté, tel était le programme contenu dans cette œuvre du jeune maître. Mais Géricault mourait, et ses idées devaient être oubliées pour longtemps.

EUGÈNE DELACROIX Un jeune peintre, ami de Géricault, et qui avait posé, dit-on, pour une des figures du *Radeau de la Méduse*, exposait au Salon de 1822 *la Barque de Dante*. Il avait vingt-quatre ans et s'appelait Eugène Delacroix. Dans l'ensemble, ce magnifique tableau paraissait n'être qu'une variante à peine déguisée de la *Méduse* : c'étaient les mêmes tonalités sourdes et sulfureuses, les mêmes torses, les mêmes saillies de muscles, le même tragique infernal et l'horreur du Cocyte, mais tout se transposait déjà dans le monde des idées, dans cet univers des poètes d'où l'artiste n'allait plus descendre. Deux ans plus tard, c'étaient *les Massacres de Scio*, et ce tableau merveilleux devenait aussitôt le manifeste du romantisme. Ce n'est pas qu'il ne fût facile de montrer dans plus d'un endroit de la composition des souvenirs évidents de Gros et de Géricault : les œuvres de l'esprit sont toujours filles les unes des autres. Mais quelle fièvre, quelle ardeur inouïes, quel sentiment exaspéré le jeune maître avait jetés dans cette grande toile irisée, opaline, barbare et raffinée ! Ce groupe de blessés qui attendent le massacre, ces étreintes, ces agonies, cette vieille hébétée, cet enfant qui se colle au sein de sa mère morte, et ce mamelouck qui caracole, traînant à la croupe de son cheval pommelé le corps divin d'une captive : c'était la Grèce elle-même, la Grèce violée, se débattant contre ses bourreaux. Pour fond, un immense ciel grisâtre, balafré de fumées, un golfe, une ville blanche, un désordre de taches multicolores suggérant l'incendie, le combat, le pillage. Il y avait là de la rage, de la fureur, de la tendresse, de l'horreur et de la pitié, un paroxysme de sentiments que Delacroix, le premier, avait su faire passer dans le dessin, avec un chatoiement de pierreries et une vibration inconnue de la palette française. Personne, depuis Rubens, n'avait fait exprimer à la peinture tant de passion. On sait, en effet, comment l'artiste, à la veille du Salon, ayant eu l'occasion de voir quelques tableaux de Constable, repeignit le sien en huit jours, y introduisit cet éclat, cette fraîcheur de colorations, que l'école anglaise tenait elle-même des grands maîtres d'Anvers. Dès lors, commencent chez Delacroix cette recherche des procédés, cette poursuite des tons et de leurs complémentaires, ces expériences sur les couleurs, les glacis, les vernis, la chimie hasardeuse d'un homme sans traditions certaines, qui se recompose son métier et se livre à la dangereuse magie, aux sortilèges de la

palette, à ces artifices mal sûrs qui ont déjà, hélas ! irrémédiablement compromis tant de ses ouvrages.

Peu d'artistes ont été plus niés, plus discutés que Delacroix. On l'a pris pour un réaliste, un dramaturge, un peintre d'histoire, un romantique épris du moyen âge, un orientaliste ; on l'a appelé sottement le peintre de l'horrible. On lui a reproché la violence, le goût des spectacles atroces, des émotions brutales, des excès de couleurs et des outrances de toutes sortes. Il est vrai qu'il a écrit : « Je n'aime pas la peinture raisonnable », ce qui veut dire que l'art de peindre était avant tout pour lui une chose de sentiment, une création de l'instinct, agissant moins sur l'intelligence que sur la sensibilité, à la manière de la musique. On lui a reproché de sacrifier la forme. En réalité, Delacroix est un dessinateur magnifique, si l'on veut bien admettre, à côté de l'observation positive et de l'expression châtiée, une certaine manière de dire enthousiaste et enflammée, un contour ondoyant, un lyrique flamboiement des lignes. A la vérité, avant d'être des objets définis et de s'imposer par le dessin, ses tableaux sont des taches par elles-mêmes éloquentes : ses plus rapides croquis, ses notes de voyage, ne se séparent pas d'une touche d'aquarelle, ou tout au moins, de notations précises de couleurs. Dans l'ébauche la plus légère, quelques gouttes de pâte orangée ou vineuse, verte ou violacée, sont déjà de l'orage, de la fièvre, du trouble, de l'inquiétude ou de la mélancolie. Personne n'a eu sur sa palette un langage plus émotif, une gamme plus étendue de sonorités véhémentes. On l'accuse de faire laid et d'être trop réel, alors que toute son œuvre n'exprime que le désir de fuir la *cruelle réalité*, et qu'il dit de lui-même que « ce qu'il y a de plus réel en lui, ce sont les illusions qu'il créait avec sa peinture ».

Cet homme singulier et d'aspect extraordinaire, avec son front têtu, ses yeux malades et clignotants, l'arc redoutable de sa bouche, sa pâleur olivâtre et son masque à la Talleyrand ; cet homme de manières élégantes, d'une politesse « ancien régime », de goûts classiques et voltairiens, de vie sentimentale surveillée et prudente ; ce précoce valétudinaire, ne vivant que dans une température de serre chaude, le cou enveloppé d'un foulard, à cause d'une phtisie du larynx ; ce mélomane, ce misogyne, ce travailleur méthodique et infatigable, ce peintre qui a représenté toutes les passions en se défendant sévèrement de toutes les passions, et qui a peint le monde sans sortir de son atelier, est à peu près exactement le contraire de sa légende. C'est un poète qui sur cette terre n'a voulu connaître que les poètes, et qui s'est servi de la nature comme d'un dictionnaire, sans autre utilité que de lui prêter des mots pour transcrire ses visions. Dante, Shakspeare, l'Arioste, Gœthe,

Byron, Walter Scott, *Hamlet* et le *Giaour, Macbeth, Roméo et Juliette, Othello, Faust, Lara, Marino Faliero, Don Juan, Sardanapale*, les *Foscari, Quentin Durward*, tout ce qui enchantait les âmes et enivrait alors l'Europe, ce grand artiste se l'annexait ; il en faisait son univers, comme Napoléon ajoutait le monde à son empire. Gœthe disait à Eckermann qu'il ne s'était compris qu'en feuilletant les lithographies composées par cet inconnu pour illustrer son *Faust*. Quelquefois, l'artiste s'échappait au cercle ordinaire de ses songes ; il se souvenait du Maroc, il peignait la *Noce juive* ou les *Femmes d'Alger, les Convulsionnaires de Tanger* ou *le Sultan Abd-er-Rhaman* assis sur son petit cheval à robe de gazelle, devant un mur couleur de rose, sous le disque de soie de son parasol vert. Mais, tout en ayant l'air de sortir de lui-même et de décrire ainsi un coin du monde réel, il se bornait à poursuivre son éternel mirage, la somptuosité voluptueuse ou tragique des visions éclairées par son soleil intérieur.

DELACROIX DÉCORATEUR En fait, le vrai Delacroix n'est qu'un Vénitien en exil, qui cherche à se recréer une patrie dans ses rêves, avec les sujets qui conviennent à son tour d'imagination. Son orientalisme diffère peu de celui des *Noces de Cana* : vêtement éclatant qu'il lui plaît de jeter parfois sur ses désirs d'orgueil ou de sensualité. Parce que ses tableaux s'appellent la *Bataille de Taillebourg* ou la *Bataille de Nancy*, on se figure qu'il peint des faits, alors qu'il ne lui arrive jamais de représenter autre chose que ses idées ou ses émotions. Et quel peintre ! La salle du Louvre où brille aujourd'hui cette rangée de toiles sublimes, la *Barricade*, les *Femmes d'Alger*, le *Sardanapale*, les *Massacres de Scio*, en face de la merveille des *Croisés à Constantinople*, forme un ensemble dont il n'y a pas le pareil en Europe, par la magie de la peinture, en dehors du Salon Carré et des Rubens les plus fougueux et les plus inspirés, du Rubens des suprêmes audaces et des harmonies suprêmes. Et, s'il s'agit du sens, où trouver des poèmes lyriques comme ceux que voilà : le *qualis artifex pereo* du tyran qui s'abîme sur son bûcher couvert de pourpre rose, avec ses femmes, ses chevaux, son luxe, ses esclaves, comme l'artiste emporte en mourant le monde d'images de sa vie, ou bien, dans les *Croisés*, ce soir enflammé qui tombe comme une fanfare s'éteint, cette gloire voilée d'un deuil sourd, et cette mélancolie qui se mêle à la victoire ?

Mais on ne comprendra jamais bien Delacroix dans les musées. Dans les centaines de tableaux où ce travailleur enragé passait sa « fureur de peindre », il n'a mis que la moitié de lui-même. La Restauration avait repris les tentatives de l'ancienne monarchie, pour ressusciter ou entretenir une école de grande peinture ; on oublie

trop ces entreprises, comme la peinture des plafonds du musée Charles X, la galerie de Versailles, la décoration de l'ancien Hôtel de Ville ou celle des églises parisiennes, Notre-Dame-de-Lorette, Saint-Séverin, Saint-Roch, Saint-Merry, Saint-Sulpice. Ces vastes desseins eurent presque partout des résultats médiocres; là éclate l'anarchie de l'école, là on mesure ce que coûte l'absence d'un Le Brun. Mais nous devons à ces essais les chefs-d'œuvre de Delacroix.

On ne le sait pas assez; si quelque chose en France rappelle la majesté des Chambres du Vatican ou du Palais des Doges, s'il y a au monde une œuvre qui égale ces grandes œuvres par le sens du national et de l'universel, si quelqu'un est notre Véronèse et notre Raphaël, c'est le peintre du Salon du Roi au Palais-Bourbon, celui du Salon d'Hercule dans l'ancien Hôtel de Ville (brûlé par la Commune), du Plafond d'Apollon au Louvre, et des Bibliothèques de la Chambre et du Sénat. Aucun homme, pas même Le Brun, n'avait manié chez nous avec tant de bonheur le langage olympien des idées générales. C'est lui, Delacroix (beaucoup plus qu'Ingres), qui est en ce sens le classique et le vrai fils des Muses. Comme il a eu le sens des mythes, l'instinct des plafonnements, des belles formes de déesses planant mollement sur les nuages! Mais, au lieu de faire servir cette langue à la louange d'un prince, l'artiste moderne s'élève à des notions plus pures, au culte de la Nation et de l'Humanité. Ces vastes encyclopédies, ces « sommes » de l'histoire, que l'on n'avait plus revues en France depuis les cathédrales, Delacroix nous les rend avec une expression nouvelle. Ce qu'il y a de plus noble dans la fresque italienne, la chapelle des Espagnols, la salle de la Seigneurerie à Sienne, la Chambre de la Signature, voilà de quoi le grand artiste nous offre ici l'équivalent. Une bibliothèque, c'est-à-dire le programme des connaissances humaines, c'est tout le sujet des fresques du Parnasse et de l'École d'Athènes. Delacroix reprend ce sujet et l'anime; il en fait une suite de visions ou de fragments épiques, une légende de l'humanité.

Les poètes, les législateurs, Orphée, Homère, Démosthène, Trajan, Justinien, les Barbares, c'est toute une revue abrégée de l'histoire; mais, depuis Raphaël, combien le monde s'est agrandi! Que de peuples nouveaux à l'œuvre sur le métier mystérieux du destin! Quel approfondissement des données de l'histoire! On sent qu'il a passé par là une Révolution, que l'artiste sort à peine de cette mêlée impériale, de cette Europe qu'un poing de fer essayait de pétrir pour en faire la Grande Armée; on est encore tout près des combats de géants, du tonnerre et du choc des « batailles de Nations », où Dieu, comme dit de Maistre, « *nous a broyés, pour nous mêler...* » On voit un esprit attentif à toutes les rumeurs du

monde, dont l'horizon déborde celui de la Renaissance, et qui a écouté dans les brumes du Nord les voix suaves et sauvages des nouvelles Sirènes. Tel est l'Empire, plus que romain, que le petit César corse avait tenté d'organiser. Dans les remous de la tempête qui suit sa chute, il semble qu'on saisisse chez l'artiste un reflet du même idéal. Si David est le peintre de la « geste » impériale, Delacroix, fils d'un diplomate et frère d'un brigadier de Napoléon, en est le poète, en exprime le sens et les « idées » : c'est lui qui, grâce à M. Thiers, aux coupoles du Luxembourg et du Palais-Bourbon, a célébré le rêve éternel de la France, l'épopée de la civilisation.

JEAN-DOMINIQUE INGRES

Au même Salon de 1824, où éclate le scandale des *Massacres de Scio*, Ingres montrait le *Vœu de Louis XIII.* Trois ans plus tard, il donnait l'*Apothéose d'Homère.* Ingres avait alors bien près de cinquante ans ; il y en avait vingt qu'il vivait retiré à Rome ou à Florence, bougon, aigri, bafoué, traité de Chinois et de gothique, et faisant pour un louis, par la protection de quelque garçon d'hôtel qui donnait son adresse aux étrangers de passage, ces portraits à la mine de plomb, ces miraculeux dessins dont le moindre aujourd'hui vaut plus de trois mille fois ce prix.

Pas d'artiste qui fasse avec Delacroix un plus piquant contraste que ce peintre étonnant qui, dans les ateliers, plus de cinquante ans après sa mort, s'appelle encore Monsieur Ingres. Ils ne se ressemblent que sur un point, qui est d'être ordinairement aussi mal compris l'un que l'autre.

Ce petit homme court, bilieux et colérique, offre le plus singulier mélange de ridicules, de travers, d'injustices, de parti pris, de candeur et de hautes vertus ; il y a en lui du pontife et du Joseph Prudhomme, du garde champêtre et du bourgeois et, avec tout cela, le goût le plus infaillible, le plus inimitable et le plus divin artiste. Nul n'a plus complètement vécu pour la beauté. Delacroix n'a guère quitté Paris, le monde, la vie sociale dont avait besoin ce dandy, cet ami de Stendhal et de Mérimée ; Ingres a passé trente ans dans une totale solitude et dans un silence complet à Rome. Il arrive au premier de se laisser émouvoir par les faits de son temps, de peindre le 28 Juillet et Gavroche sur les barricades. Ingres, pendant les journées de Février, tandis que le trône croule, que les balles claquent sous ses fenêtres, caresse d'une main paisible sa *Vénus anadyomène.* Delacroix voulait que ses tableaux rendissent une rage, une émotion instantanée ; Ingres achève au soir de sa vie une étude de jeune fille ébauchée dans sa jeunesse, sans que l'on puisse apercevoir, dans cet intervalle d'un demi-siècle, la trace d'une reprise, et comme

si cette figure limpide et sans défaut était l'ouvrage d'une seule séance. Delacroix se vantait de porter son monde dans sa tête et de ne jamais peindre d'après le modèle. Ingres, l' « *idéaliste* », n'a jamais tracé une ligne sur le papier, posé une touche sur sa toile, sans consulter la nature et sans la copier textuellement ; c'était sa grande querelle avec son maître David, auquel il reprochait de faire rond, général, de manquer de vérité, d'accent ; lui, ne se croyait jamais assez serré, assez précis, et c'est ce qui le faisait accuser de sécheresse ; il passait pour un « Primitif » et pour un rétrograde, qui ramenait la peinture à Pérugin et à van Eyck (1)

C'était un homme qui avait le tempérament de l'imaginatif visuel, de l'émotif voluptueux. Il avait, à un degré inouï, inexprimable, la sensibilité de la forme ; mais cette forme (en dehors du portrait), il ne pouvait la souffrir que belle et bienheureuse. Ce peintre religieux n'a jamais fait un crucifix, une descente de croix, une mise au tombeau ; il lui semblait impie de faire grimacer un beau visage. La vue d'une difformité, d'une plaie, le rendait malade. Un squelette le faisait fuir. Jamais, non plus que les Grecs, il n'a pu représenter la douleur et la mort. Très discuté d'abord, le *Vœu de Louis XIII* fit de lui un chef d'école ; il prit son rôle au sérieux et redoubla d'efforts : il peignit le plafond d'Homère, le savant *Saint Symphorien*. En fait, quel que soit le prix de ces rares et beaux ouvrages, Ingres est tout entier dans les œuvres de sa jeunesse ; l'Ingres de 1806, celui des premiers portraits, de *Mme Rivière*, de *Mme Devauçay*, de la *Belle Zélie*, de *Mme de Senones* ; l'Ingres de l'*Œdipe*, de l'*Odalisque*, de la *Thétis*, de la *Baigneuse de Valpinçon*, l'Ingres de la *Source* et de la *Vénus*, achevées vers 1850, mais commencées à Rome dès 1807, l'Ingres des études de jeunesse et des élyséennes nudités féminines, voilà l'artiste impérissable, celui dont nul n'approche, et dont ni Raphaël, ni Léonard, ni personne n'égale la naïveté et le raffinement.

Ce grand peintre peignait dans une matière mince, extraordinairement lisse,

(1) Sur le goût des primitifs, c'est-à-dire des artistes antérieurs aux époques classiques, consulter les *Souvenirs* charmants de Delécluze sur l'atelier de David. Il y avait là vers 1800 un petit groupe de peintres, qui s'appelaient eux-mêmes les *Primitifs* ou les *Barbus* ; le chef en était un certain Maurice Quaï, qui déclarait que Raphaël était déjà de la « décadence ». La collection de François Cacault, ambassadeur à Rome, mort en 1806, et léguée par lui au musée de Nantes, est peut-être le premier exemple historique de ce goût ; elle comprend un choix exquis de *quattrocentistes* italiens, entre autres une divine prédelle de Borgognone. Plusieurs petits tableaux d'Ingres, dans sa période romantique, cherchent visiblement à évoquer des miniatures du moyen âge : ainsi le joli tableau de *Paolo et Francesca* (1817) ; d'autres, comme *Vénus blessée*, imitent des peintures de vases grecs archaïques. L'école des Préraphaélistes anglais, qui passe pour avoir inventé ce goût vers 1850, et même l'école allemande des Nazaréens (Overbeck, Cornélius, etc.), n'ont fait que suivre, avec un long retard, les élèves de David.

d'un émail délicat, qui a pris quelquefois les tons les plus exquis de l'ambre et de l'ivoire. Mais nulle chose au monde ne primait à ses yeux l'importance d'une belle



ÉTUDE POUR L'ODALISQUE A L'ESCLAVE, dessin à la mine de plomb, par J.-D. Ingres, (Musée de Montauban).

ligne. Ce qu'on entend par la ligne, ce qu'un dessinateur comme Ingres sait faire d'un bras de femme, languissamment tombant, ou allongé le long du corps comme une longue herbe à peine remuée par une onde calme ; quels bouquets il compose avec les mains liées et prisonnières de son *Angélique;* quelle apparence de

fleur, de précieuse orchidée il donne à la main levée dont Thétis caresse la barbe de Jupiter, et telle qu'on la prendrait pour un caprice d'Outamaro ; comment cette sinueuse et flexible mélodie s'accompagne, se double de l'arabesque d'une écharpe, du parafe d'un cachemire, des mille rides négligées du satin ou de la soie ; ce que peuvent être les ressources de la plus subtile calligraphie, la recherche, l'éloquence d'un trait, jusqu'à faire de chaque forme une sorte de signe magique, un vivant hiéroglyphe de grâce et de beauté, c'est ce qu'il serait trop long d'analyser. Il faut voir ces figures, ces chastes nudités, ces indicibles portraits de femmes ; devant une *Mme Devauçay*, une *Mme de Senones*, on se prend à songer qu'il y a des sœurs de la *Joconde*.

Le destin fit de l'auteur de ces miraculeux morceaux, si embarrassé pour « composer » et pour coudre deux idées ensemble, de ce pur sensuel, de cet absolu réaliste, un prophète et un chef d'école. De là ces grands tableaux d'histoire, célèbres, trop célèbres, mosaïques patientes, où il ne manque que la vie. Je n'excepte pas même la fresque de *l'Age d'or* (au château de Dampierre), le grand œuvre de la vieillesse d'Ingres, auquel il travailla dix ans, et qu'il laissa inachevé. Cette vaste idylle, où le grand vieillard a voulu nous livrer sa plus intime pensée, ne vaut guère que par les centaines d'*études* qu'il en a faites, sans jamais réussir à les coordonner, et où s'exhale du moins l'immortelle jeunesse de son cœur et le don divin de la beauté.

Certes, ces grands exemples de labeur et de conscience ont été pour toute une école une leçon de vertu ; il vaudrait la peine de rechercher dans les églises de Paris les œuvres des Orsel, des Mottez, des Amaury-Duval, des Hippolyte Flandrin, qui apprirent du maître le style de la peinture plate, la loi de la muraille. Leurs œuvres sans génie ne sont pas sans mérite. Toute cette école d'Ingres est bien aussi intéressante que la fameuse école anglaise des Préraphaëlites. De là sortirent, un peu plus tard, deux maîtres admirables, Théodore Chassériau et Puvis de Chavannes. Mais le vrai génie d'Ingres, le génie qui jamais ne l'abandonna dans le portrait (faut-il citer l'*Armand Bertin*, le *comte Molé*, le *duc d'Orléans*, le *peintre Granet*, *Pastoret*, *Mmes de Rothschild* et *d'Haussonville*?), celui-là n'a pas encore eu de successeurs, et sans doute n'en aura pas plus qu'Holbein ou Velasquez.

LES PETITS MAITRES ROMANTIQUES. T. JOHANNOT, RAFFET, ETC. Le reste de l'école romantique peut se traiter en deux mots. En dépit du louable effort de Louis-Philippe, continuant celui des Marigny et des Angiviller, pour former une école d'histoire nationale, la galerie de Versailles est demeurée un pitoyable échec. Les noms naguère si populaires d'Horace Vernet, de Devéria,

d'Ary Scheffer, de Paul Delaroche, qui obtinrent tous les succès refusés à Delacroix, sont aussi oubliés que ceux de Schnetz ou de Pujol. Il n'y a pas plus à en tenir compte dans une histoire de l'art, que de Casimir Delavigne dans celle de la poésie.

Cent fois plus vivantes et plus belles sont les vraies estampes populaires : nul, hormis Delacroix lui-même, n'a rien fait de plus pathétique que certaines planches de Raffet. Peut-être a-t-on cessé d'en sentir le prix, parce que ce sont des choses qui n'ont jamais affecté de hautes prétentions, parce qu'elles courent les rues et qu'elles sont usées par leur célébrité elle-même. Enfin, il est trop vrai qu'en France (par une sorte de pudeur qui a bien sa noblesse), le sujet patriotique encourt une nuance de déconsidération. Ce serait pourtant dommage si de pareils motifs nous empêchaient de sentir que quatre ou cinq estampes de Raffet sont d'immortels chefs-d'œuvre. La *Revue nocturne*, le *Cri de Waterloo*, la *Campagne d'Égypte*, et surtout la page géniale, *Ils grognaient, mais ils marchaient toujours*, valent autant par la forme et la beauté de l'effet, que par le sentiment :

On eût dit la lithographie
Où, dessinés par un rayon,
Les morts, que Raffet déifie,
Passent, criant : Napoléon.

C'est dans ces œuvres posthumes de la légende impériale qu'on mesure la trace laissée par le dieu dans l'âme française.

La lithographie, dont je viens de parler, qui avait commencé à se répandre sous l'Empire, semblait venir à point nommé pour délivrer les peintres de l'intermédiaire du graveur, et permettre à l'artiste, par une technique rapide, souple, grasse, qui rendait toutes les intentions du crayon, le contact direct avec le public. Géricault, Delacroix en avaient tiré tout de suite un parti merveilleux. Ce procédé nouveau allait donner une vie soudaine à l'estampe, et surtout à deux genres, la satire des mœurs et la satire politique, où s'illustrèrent deux maîtres que nous retrouverons : Daumier et Gavarni.

Il serait en effet bien injuste d'oublier à cette place les petits maîtres du crayon, les Tony Johannot, les Célestin Nanteuil, ces gracieux auteurs de milliers de vignettes qui décorent si finement les livres de ce temps, *Don Quichotte*, *Roland furieux*, les œuvres de Byron ou de Walter Scott, et qui contribuèrent ainsi à la diffusion des idées romantiques. Horace Vernet lui-même, si méchant peintre, est un charmant illustrateur dans sa *Vie de Napoléon*, imitée par Menzel dans la *Vie de Frédéric*. Et je préfère, pour ma part, dans le genre historique, les candides œuvres de Georgin, l'image d'Épinal, aux savantes chromos des peintres officiels ;

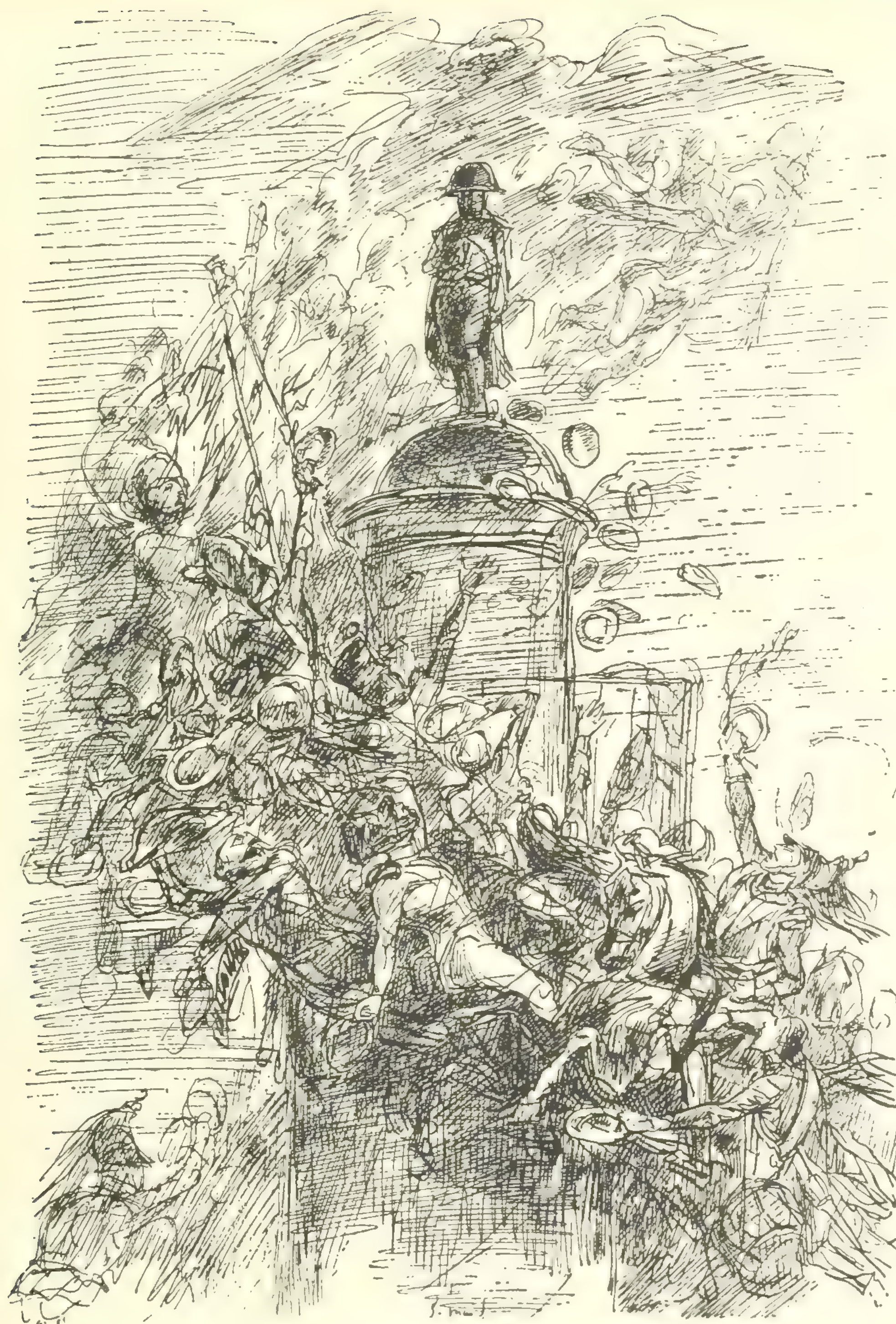
celles-là au moins parlent franc ; elles enseignaient la France jusqu'au fond des campagnes ; ces naïves images d'un sou ont fait vivre notre gloire et, pour des millions d'ignorants, par leurs vives couleurs, elles ont été ce que furent pour Jeanne d'Arc les visions de vitrail des saints de la patrie.

L'ORIENTALISME. LE PAYSAGE. THÉODORE ROUSSEAU ET COROT Parmi les genres romantiques, un des plus en vogue, comme on sait, a été l'orientalisme. La campagne d'Égypte, Navarin et Missolonghi, les longues et admirables campagnes de la conquête de l'Algérie, aimantaient vivement les imaginations ; peut-être se mêlait-il encore à cette curiosité un besoin de renouvellement, l'attrait de l'inédit, la soif de la couleur, le désir d'échapper à la mortelle antiquité. Les poètes avaient donné l'exemple. Après Chateaubriand et Hugo, il était naturel que la peinture fît ses *Orientales*.

Par malheur, l'orientalisme, en art, est un genre assez faux. Décrire pour décrire, collectionner des documents, n'est pas l'affaire de la peinture. C'est ce qui gâte à nos yeux l'œuvre d'un Marilhat ; quelle que soit son exactitude, nous avons des objectifs et des cinématographes qui font beaucoup mieux que lui. Je ne parle pas de Delacroix, dont l'orientalisme, pas plus que les *Odalisques* d'Ingres ou ses *Bains turcs*, n'a le sens qu'on lui suppose. Pour un Dehodencq, un Decamps, le meilleur de leur œuvre tient à des recherches de couleurs, à des effets de lumière et de clair-obscur, à une manière brusque de peindre en blanc et noir ; sans aller si loin, un Chardin, au fond de sa cuisine, avec un linge blanc et un chaudron, avait dit tout l'essentiel de ces essais de surprise et de captation de rayons solaires.

Il en va de même du paysage, qui est une des découvertes spéciales du romantisme. Il n'y a rien de plus célèbre que l'école de Barbizon. En réalité, comme pour tant d'autres nouveautés de cette époque, l'initiative partait de plus loin et venait du dix-huitième siècle. Des oubliés, un Houel, un Louis Moreau, un Georges Michel, avaient entrepris depuis longtemps la découverte des horizons de la Touraine ou des environs de Paris ; je ne parle pas de Joseph Vernet, le peintre des *Ports de France*, ni d'Hubert Robert, qui n'avait pas négligé, dans sa peinture des ruines, les beaux paysages de Provence. Cependant l'école de David n'admettait que le paysage à la Poussin, la nature « historique » et la campagne romaine.

Cela n'avait rien de niais ; cela revient au mot de Millet, le peintre des paysans : « Quand vous peignez un paysage, pensez à l'homme. » La nouveauté de l'école de



5 MAI 1821. L'APOTHÉOSE, dessin à la plume, par Auguste Raffet.

Barbizon fut justement de n'y plus penser, et de nous intéresser seulement à la vie de la nature : Théodore Rousseau est une espèce de panthéiste, sauvage adorateur des chênes, une sorte de vague druide errant dans les forêts, recueillant les oracles, les confidences et les secrets des êtres centenaires. Il met un pathétique profond dans sa manière terrible d'étudier une branche, de fouiller une écorce, d'imiter les accidents et les rugosités de ces vieux troncs mystérieux, de ces vénérables ancêtres. Sa touche piochée, incisive, opiniâtre, témoigne d'une rage, d'un acharnement de dessin. Nul n'a mis plus de passion à débrouiller des formes, à pénétrer le secret des choses, à épeler la nature. Il a laissé, plus que des tableaux, un étonnant répertoire d'études. Il a fini par mourir, fou de travail et d'impuissance, dans une sorte de délire de naturalisme mystique, perdant sa raison dans ce grand Tout dont il n'a jamais pu saisir que des lambeaux.

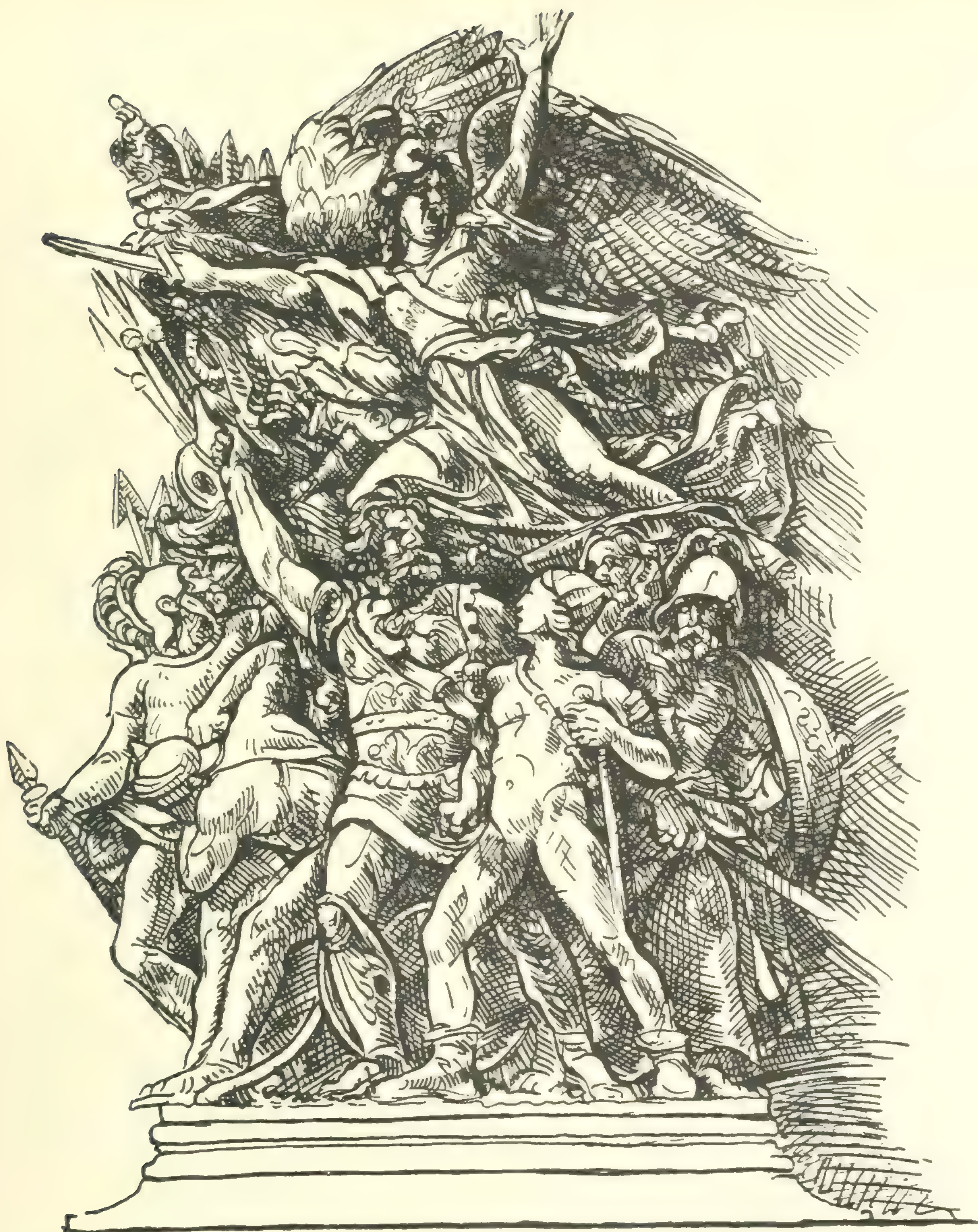
Des peintres, comme Paul Huet, Cabat, Jules Dupré, Chintreuil, Troyon, Daubigny même, ne font que répéter avec des nuances diverses, mais beaucoup plus faiblement, le sublime effort de Rousseau. On peut négliger Diaz, qui a marié à ses sous-bois trop de nudités diaprées, et trop arrangé la nature pour les appartements des financiers du second Empire. Et Daubigny est un beau maître, un des talents les plus sincères de cette génération, un des plus beaux génies de cette forte race d'artistes qui se consacra au débrouillage des formes de la nature, à l'inventaire des beautés de la France et au portrait de la patrie. On ne peut assez admirer la piété de ces hommes de cœur, qui firent, pour l'amour du paysage français, ce que les van Goyen et les Ruysdaël avaient fait autrefois en l'honneur de leurs fleuves et de leurs dunes néerlandaises. L'œuvre du maître d'Auvers-sur-Oise, qui est d'ailleurs aujourd'hui presque toute hors de France, dans les galeries d'Amérique, est en outre une des plus importantes au point de vue de l'histoire ; c'est une de celles où l'on suit le mieux l'évolution pittoresque qui conduit à l'impressionnisme. Toute cette admirable école est une des poésies de la France, une de celles qui nous représentent le mieux, aux yeux de l'étranger, sous une forme accessible, spontanée et sentimentale, sous la forme d'un lyrisme qui, pour être compris, n'exige pas une très longue culture. Elle forme la partie saine de la peinture romantique, celle où l'on en revient toujours, quand on est fatigué des idées et qu'on éprouve le besoin de la tendresse et du vert. Elle a eu sur toute la peinture une action profonde, en multipliant les réponses à des questions techniques, en abordant cent problèmes de perspective aérienne, de composition et d'éclairage. Elle forme, dans son ensemble, une des gloires de l'art du dix-neuvième siècle, la seule école de paysage qu'il y ait en Europe depuis les vieilles écoles d'Haarlem et d'Amsterdam, et l'on



BONAPARTE, plâtre, par Ch.-Louis Corbet (Musée de Lille. Salon de 1798).

peut se demander si, pour la variété, le charme et l'éloquence, ce n'est pas à la cadette que revient l'avantage.

Mais dans toute cette illustre équipe, il y a un maître immortel. J'ai hâte d'arriver à Corot. Ce fils de modiste, ce Parisien de la rue du Bac, au lieu d'être un savant et simple copiste, eut l'âme d'un poète. Plus âgé que le reste de la bande, et parti de Bertin, de Michallon et d'Aligny, il alla plus loin que tout le monde, parce que dès le début, au lieu d'un problème de forme et de pure connaissance, il posa la construction d'un paysage comme un problème d'atmosphère. Toute forme se réduit pour lui au jeu d'une gamme lumineuse, allant d'un point obscur à un point éclairé : tout se dessine, se précise et se modèle par la lumière. Afin de rendre ce jeu de nuances plus sensible, sa palette se décolore et recouvre les choses d'une légère grisaille ; du blanc à toutes les doses se mêle aux formes, aux verdures, aux ombres elles-mêmes, aère et allège le tableau ; toujours une brume légère, une vapeur virginale s'interpose entre l'œil et l'objet, donne aux réalités un aspect de poésie ; plutôt que les éclairages directs, il aime les heures obliques et les lueurs glissantes, qui glacent d'un reflet argenté les eaux et les gazons, où les choses apparaissent incertaines et douteuses, prêtes à la féerie et aux métamorphoses. Grâce à cette innocente magie, le charmant peintre a pu confondre, le plus ingénument du monde, ses souvenirs de Nemi et de Mortefontaine, d'Albano et de Ville-d'Avray ; il a peint plus vrai qu'aucun autre, parce qu'il a peint avec une candeur d'enfant, mais d'un enfant qui n'aurait que des sensations d'or. Il a donné le même prix à une vue de Rome et à une vue d'usine, à un jardin de Florence et à une rue de province (la *Porte d'Arras* ou le *Beffroi de Douai*). Il a pu peindre avec le même bonheur d'incomparables figures de femmes, parce qu'au lieu des choses mêmes, il se bornait à exprimer ce qu'il y a de plus fluide, de plus immatériel et de plus impalpable, l'atmosphère incolore qui enveloppe les formes et qui circule autour des corps. Isolé au milieu de son siècle, indifférent aux luttes des classiques et des romantiques, le délicieux bonhomme, sa pipe entre les dents, a fait une œuvre immense, qui devance son temps, et contient à l'avance tout le meilleur de l'impressionnisme. Quand on fait le compte de cette époque de trouble, peut-être n'en subsiste-t-il rien de plus durable et de plus pur que ce chant d'alouette. Tout ce qui fut ailleurs polémique, querelle, s'accorda sans effort dans cette âme mélodieuse. C'est le plus grand harmoniste de la peinture française. Personne n'est plus classique, et personne n'est plus novateur ; nul n'est plus italien, et nul n'est plus français ; nul n'a mieux peint le visage charmant de la patrie, pour en avoir chéri la grâce, la lumière, le sourire.



LE CHANT DU DÉPART (1835-1836), haut-relief pierre, par Rude (Arc de Triomphe de l'Étoile).

III

La sculpture sous l'Empire et la Restauration La sculpture n'est pas romantique, et ne pouvait pas l'être plus que l'architecture. Assujettie à sa matière, toujours plus proche des modèles antiques, elle offrait une résistance que le peintre ne trouve pas dans sa toile. La sculpture a été le domaine de l'art académique, plus davidienne que David. Clodion lui-même, Clodion vieilli, qui a travaillé aux bas-reliefs de la colonne Vendôme, y prend la sécheresse, le contour à l'emporte-pièce, la découpure rêche, à la mode des bronzes d' applique et des boucles de ceinturon. Le style se met à l'ordonnancc. Houdon a vécu assez vieux pour faire le buste de l'Empereur (musée de Dijon), après avoir fait ceux de Louis XV et de Washington. Le portrait officiel est celui de Chaudet, qui est d'ailleurs loin de valoir le buste que le même artiste avait fait du Premier Consul, buste héroïque et grave de jeune guerrier législateur, de Scipion pensif ou de calme Périclès (au musée d'Angers). Mais le plus émouvant des portraits de Bonaparte est le bronze sublime de Corbet (au prince de la Moskowa) : figure ascétique, émaciée de jeune condottière, brûlant d'orgueil et de passion.

A partir de 1810, la sculpture dépend tout entière de Canova. Le facile Bosio, l'élégant et sensuel Pradier, auteur d'une *Sapho* si jolie, le tendre Antonin Moine, sont les imitateurs du maître milanais, idole de Napoléon et de Stendhal. Cela suffit du reste pour faire de très honorables décorateurs ; les belles cariatides de Pradier au tombeau de l'Empereur, les villes de France assises sur la place de la Concorde, la statue de Nîmes, si séduisante au bout de l'ombreuse avenue de platanes, et surtout les Femmes de France de la terrasse du Luxembourg, sont des œuvres qui doivent au charme ou à la beauté de l'emplacement, à leur accord avec l'ensemble, un prix que n'ont pas beaucoup d'ouvrages plus ambitieux. Ce sont les derniers de ce genre, faits en France, qui aient encore du style. Pour les artistes qui ont voulu enfreindre ces lois décoratives, le tumultueux Jehan du Seigneur, auteur d'un célèbre *Roland furieux*, le turbulent Préault, le déclamateur Triqueti, qui peut dire dans quel juste oubli ces noms bruyants se sont abîmés?

La grande œuvre sculpturale de la Restauration, ce fut de relever les statues de rois brisées par la Révolution ; Lemot fit l'*Henri IV* du Pont-Neuf et le *Louis XIV* de la place Bellecour, à Lyon, Bosio le *Louis XIV* équestre de la place des Victoires.



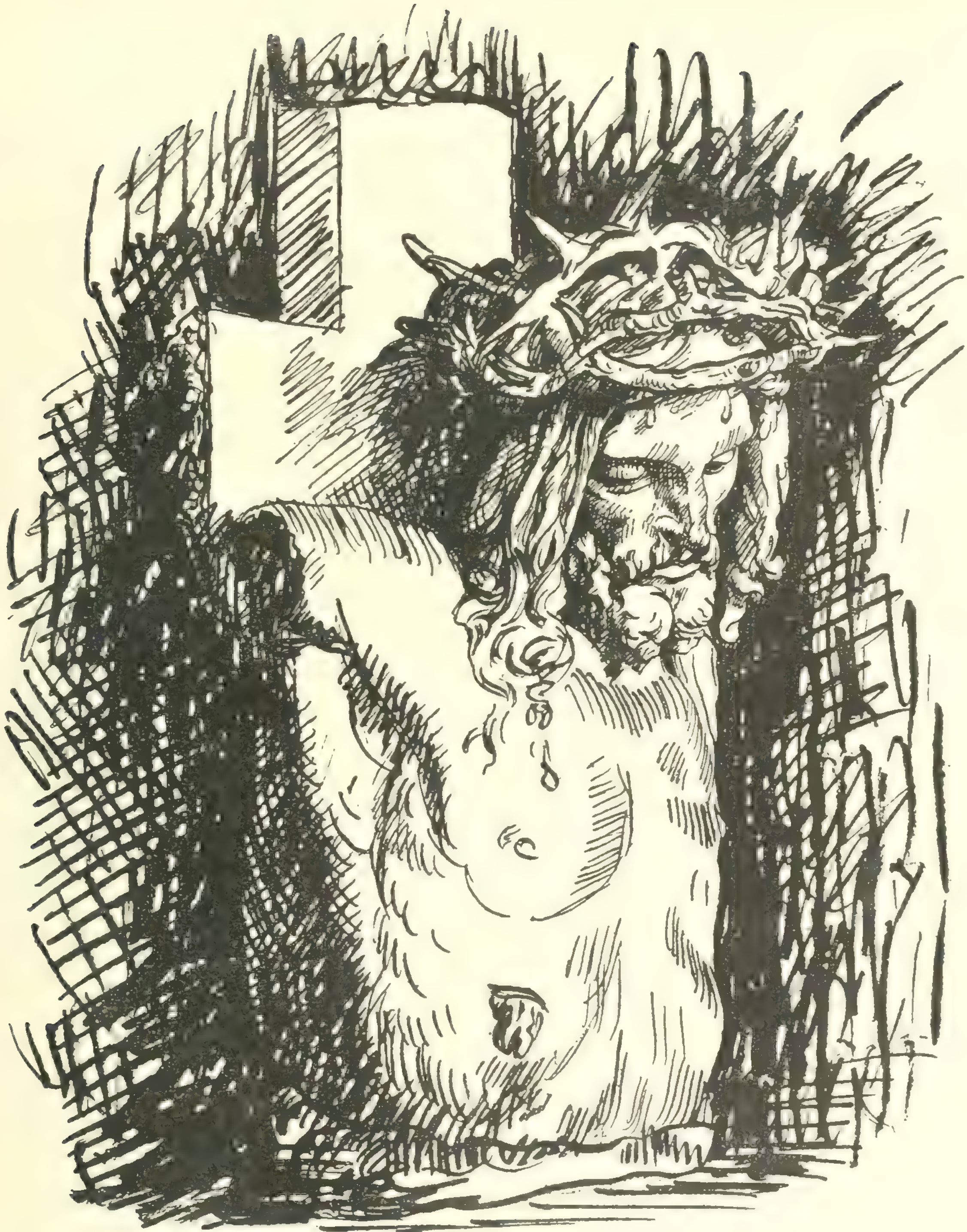
BUSTE DE MADAME CABET (1855), marbre, par François Rude (Musée du Louvre).

A ce programme, Louis-Philippe ajouta les gloires nationales, suivant le programme ébauché déjà sous Louis XVI, en le complétant par les héros de la République et de l'Empire. La monarchie de Juillet était l'héritière de toute la France, de celle des croisades et de celle de 1789. Le duc d'Orléans avait commandé à Jemmapes, sous Dumouriez. Loin de proscrire notre histoire, il s'en faisait une auréole. Il daignait même protéger, un peu imprudemment, la mémoire de Napoléon.

Deux hommes inégaux se firent une spécialité de ce genre de monuments : l'illustre David d'Angers, et le grand bourguignon Rude. Le premier a joui, de son vivant, d'une réputation immense, parce qu'il bénéficiait de la réclame des contemporains, dont il immortalisait les traits dans ses célèbres médaillons ; on le payait en monnaie de gloire. Ces médaillons, de fort relief, sont assez curieux ; ils sont souvent gâtés par des effets de pittoresque, par des différences de plans dans les figures de trois quarts, par un défaut de simplicité. On les voudrait aussi moins altérés par des partis pris scientifiques et par des soucis de phrénologue. C'est une illustration de Lavater, un cours sur la théorie du génie.

David d'Angers a multiplié aussi dans toute la France les bustes colossaux et les statues de bronze. La grande difficulté d'une œuvre de ce genre, c'est celle du costume. Depuis la Renaissance, elle n'a pas cessé de mettre les sculpteurs dans l'embarras. La sculpture est un art fait pour imiter le corps : au lieu de torses, vous lui donnez en pâture des cuirasses, des bottes au lieu de jambes. Canova avait pris le parti de représenter Napoléon tout nu. On en a ri ; sa statue (à Milan) est pourtant le plus beau Napoléon qui existe. Michel-Ange ne prend pas moins de libertés avec les Médicis. David d'Angers s'arrêta à la formule hybride, dont on s'est beaucoup diverti : l'uniforme pour les militaires, la draperie pour les penseurs et les hommes de lettres. Son Racine demi-nu de la Ferté-Milon, en toge et en perruque, n'est pas, il faut en convenir, une invention heureuse ; mais Rodin, à tout prendre, habille-t-il autrement le Hugo du Palais-Royal ? On vante en revanche le fronton du Panthéon, où l'artiste a eu le courage d'aborder le costume moderne ; j'avoue que ce grand effort me semble peu convaincant.

Au fond, il n'y a là qu'une question de style. Rude en fournit la preuve. Qui s'occupe de savoir si son groupe du *Départ* porte un costume moderne ou non ? Qui se demande un instant si ces géants sont des Gaulois de Vercingétorix, des volontaires de 1792, des conscrits de 1814 ? C'est tout cela à la fois, c'est la levée en masse, c'est le peuple prenant les armes pour la défense des foyers, sous le vol de cette Bellone roulant comme un orage, belle et terrible comme la Furie sacrée de la Patrie. L'artiste a su lui inspirer une telle passion, que cette tempête



TORSE DU CHRIST, marbre, par François Rude. Musée du Louvre
(Fragment du calvaire de l'église Saint-Vincent-de-Paul. Salon de 1852).

de pierre demeure encore le plus beau cri de la sculpture, l'image la plus populaire de notre art héroïque. Rude avait dessiné quatre groupes pour les quatre faces de l'Arc de l'Étoile. La faiblesse administrative morcela la commande; l'ouvrage fut partagé entre Etex et Cortot. Que serait l'Arc-de-Triomphe avec quatre groupes de Rude, aussi beaux que le *Chant du Départ?*

La statue du *Maréchal Ney*, menant la charge, est toutefois quelque chose de plus inouï encore, à cause de la concision plus grande, de la vie extraordinaire, de la familiarité héroïque du motif, et à cause du mélange unique du caractère individuel et du caractère monumental. Et ce serait le dernier mot de ce maître tout-puissant, de ce souverain tailleur d'images (pour dire comme Michel Colombe parlant de Claus Sluter), si le vieux grognard qu'il était n'avait un jour sculpté pour un de ses camarades le *Réveil de l'Empereur*, que l'on voit à Fixin, près de Dijon, et si le républicain n'avait, dans la statue funèbre de Godefroy Cavaignac, égalé l'art des vieux tombiers de Philippe de Bourgogne.

Ainsi le naturalisme immuable de la race ramenait la sculpture française dans les voies de la vie. « Je vis avec la vérité, » dit Rude. Avec lui, la pierre apprenait de nouveau le grand frisson. L'auteur tremblait devant son œuvre, elle lui donnait « chaud et froid ». Un autre maître, Barye, transformait de la même manière la sculpture d'animaux, et jetait dans le bronze toute une création prodigieuse, une faune de lions, de tigres, de carnassiers, des galops de chevaux et d'hippogriffes, des combats de buffles et de rhinocéros, de fauves et de serpents, de monstrueux alligators, des aigles et des rapaces, une histoire naturelle féroce et magnifique, d'un style inconnu dans le monde depuis les vieux sculpteurs de Suse et de Ninive. Et le même homme, quand il le voulait, dans son sublime groupe *le Centaure et le Lapithe*, ou dans les belles figures viriles assises au guichet du Louvre, sur la Seine, se montrait un des plus savants constructeurs de la forme humaine, comme un Coysevox qui aurait vu les marbres d'Elgin, et longuement médité la leçon de l'*Ilissos* et du *Thésée*.

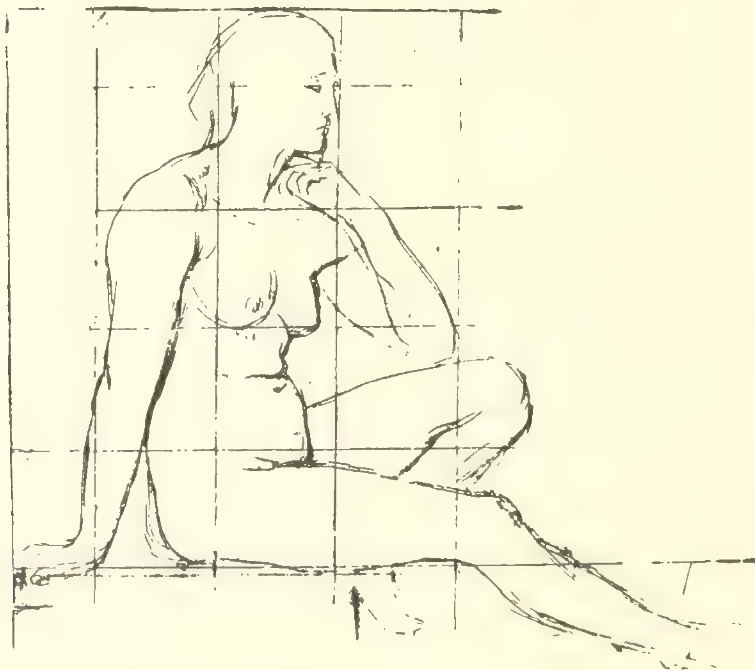
ÉPILOGUE DU ROMANTISME Cependant, le courant qui entraîne le siècle se précipite. Après l'épisode romantique, après les merveilleux poèmes d'Ingres et de Delacroix, l'histoire allait reprendre son cours. Déjà la sculpture, comme le paysage avec l'école de Barbizon, inclinait à l'observation de l'univers réel. Le romantisme lui-même, en rompant avec l'absolu de la culture antique, en abordant de nouveaux sujets et de nouvelles époques, avait frayé la voie à la peinture du vrai. Rome n'était plus la seule maîtresse du beau; on



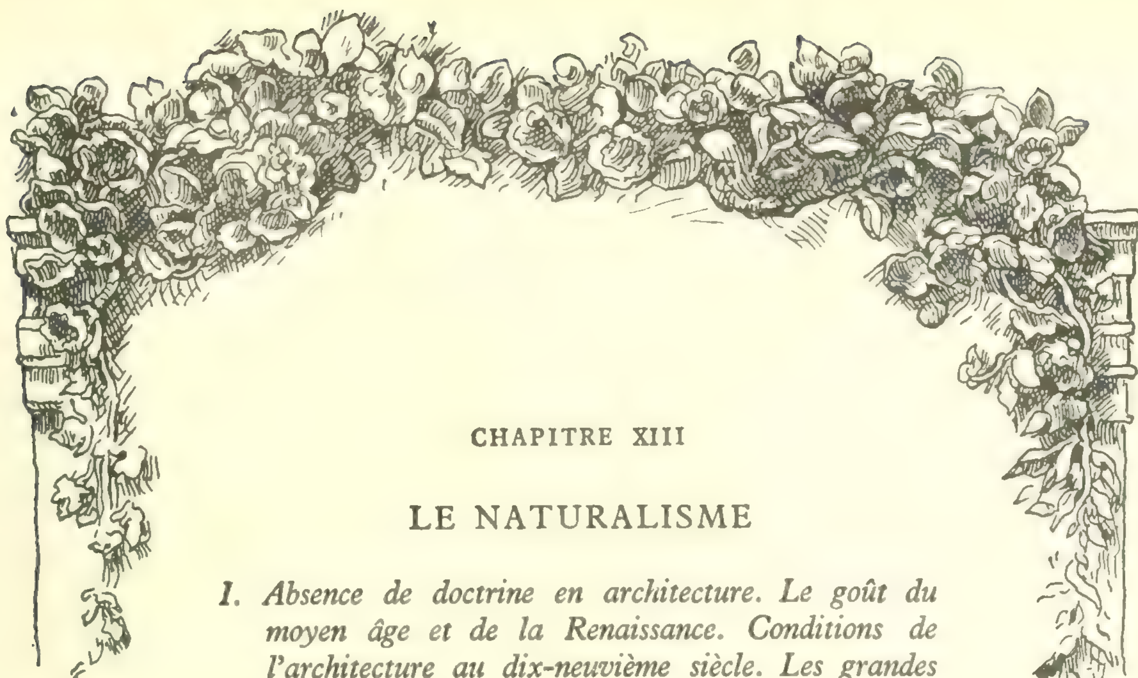
CHEVAL ET TIGRE, bronze, par Antoine Barye (Musée du Louvre).

avait d'ailleurs dans la couleur, dans un langage plus souple, des moyens de donner même aux choses vulgaires une beauté de sentiment qui valait l'ancienne poétique. D'autres faits, la révolution de 1848, l'avènement des classes populaires et du monde industriel, accélérèrent le mouvement et le rendirent irrésistible.

En 1855 eut lieu, à Paris, la première Exposition Universelle. Elle fut un triomphe pour les grands romantiques, enfin réconciliés, Ingres et Delacroix. Mais déjà tous les deux appartenaient au passé. En face d'eux, un grand refusé, un nouvel hérésiarque, tenait boutique de ses œuvres dans un local à part. On s'écrasait à l'exposition de Gustave Courbet. La suite va nous montrer la victoire du courant, retardé depuis la mort de Géricault, celui de l'école naturaliste.



ÉTUDE POUR L'APOTHÉOSE D'HOMÈRE, dessin à la mine de plomb, par J.-D. Ingres (Musée de Montauban).



CHAPITRE XIII

LE NATURALISME

I. Absence de doctrine en architecture. Le goût du moyen âge et de la Renaissance. Conditions de l'architecture au dix-neuvième siècle. Les grandes villes modernes, le Paris du baron Haussmann. L'architecture du fer. Labrouste, Baltard, Dutert. L'Opéra de Garnier. La basilique du Sacré-Cœur. Les cimetières. — II. Fin du romantisme en peinture : Chassériau. Origines du naturalisme : Honoré Daumier, J.-F. Millet. Gustave Courbet, l'Enterrement à Ornans. *Edouard Manet. L'impressionnisme. La peinture décorative : Pierre Puvis de Chavannes. — III. La sculpture naturaliste. De Carpeaux à Rodin. L'Exposition de* 1900. *Conclusion sur le dix-neuvième siècle.*

I



ux environs de 1850, s'éteignent en France les dernières traces de ce qui s'appelle un style. Avec le style Empire, qui se prolonge jusqu'aux dernières années de Louis-Philippe, et qui était issu logiquement du Louis XVI, se clôt la magnifique série des styles historiques qu'on a vus se succéder pendant sept siècles sur cette terre généreuse. Pour la première fois, on se trouve en présence d'une société qui n'a pas eu vraiment son image artistique, qui n'a pas eu son style à elle.

A cela, les critiques et les historiens ont cherché beaucoup de raisons : on en a donné de morales et de philosophiques, d'économiques et de sociales, et toutes peuvent avoir leur part de vérité ; mais il n'y en a qu'une qui vaille, c'est la disparition de l'ancien organisme, du corps de spécialistes, de l'admirable famille

d'artistes, de l'élite sélectionnée de maîtres et d'ouvriers qu'avait créée la vieille France. L'Institut et les bureaux n'avaient ni l'autorité ni la pénétration nécessaires pour orienter les vocations, rallier les indépendances ; l'École des Beaux-Arts donne surtout un enseignement abstrait, nullement la leçon pratique, le vivifiant apprentissage. Elle apprend des *idées*, au lieu d'apprendre à faire. Tant que vécurent les vieux, tant qu'il demeura des survivants et des témoins de l'ancien régime, quelque chose des anciennes mœurs parut se perpétuer avec une apparence de style. Ces derniers témoins disparus, le désordre commença. Ajoutons l'avènement d'un public plus vaste et moins bien élevé, d'idées moins raffinées, d'aspirations plus confuses. Cette confusion se reflète dans l'art. Essayons d'en faire le tableau.

LA DÉCOUVERTE DU MOYEN AGE Il n'y aura guère eu, dans cette histoire, de chapitre moins clair. Jamais on n'a vu se combattre tant de solutions diverses, jamais tant de partis différents ne se sont disputé l'opinion, sans que le public, entre tant de systèmes, ait réussi à faire un choix, ou que, du conflit des idées, s'en soit dégagée une qui absorbât les autres et qui les dominât.

Une des raisons du désordre est facile à saisir. Jusqu'alors, tous les styles découlent l'un de l'autre par une suite naturelle ; la généalogie ne souffre aucun embarras. Cette fois, on s'avise tout à coup que la doctrine « classique » ne correspond à rien de vivant dans notre société, et qu'il est absurde de donner indifféremment à une église comme la Madeleine, à un Parlement, à une Bourse, la même forme extérieure et impersonnelle de temple grec. Jusque-là, rien de mieux ; les choses se sont passées ainsi dix fois dans notre histoire. Mais, faute d'un enseignement, d'une tradition, voici qu'il n'y a plus rien à substituer à ce décor ; on en est réduit à chercher dans les styles du passé quelque chose qui s'adapte mieux aux conditions nouvelles, sans voir que cette recherche est vaine, parce qu'on ne fait pas du neuf avec du vieux, et qu'il n'y a pas plus de raison de réussir avec de l'ancien français qu'avec du romain ou du grec.

On croit se tirer d'affaire en ressuscitant, au lieu de l'antiquité classique, les antiquités nationales ; mais le fil est rompu, on ne peut ramasser que les perles éparses du collier. A quel siècle s'arrêter ? A quel point remonter dans le courant du fleuve ? Choix arbitraire et fantaisiste, d'où il est impossible d'espérer une solution qui s'impose.

Le romantisme s'est fait une gloire d'avoir inventé le moyen âge, et l'on a même vu dans ce fait un des caractères essentiels de cette école. Du *Génie du christianisme* à *Notre-Dame de Paris*, de Chateaubriand à Hugo et à Montalembert, cette décou-

verte de notre histoire est un des titres les plus solides du dernier siècle. Mais le romantisme n'a pas tout fait. Comme en tant d'autres choses, il n'est, ici encore, que l'héritier de l'autre siècle. Le goût du moyen âge à l'époque classique est un chapitre de notre histoire qui attend d'être écrit, et qui réserve des surprises. On citerait sans peine des pages de Blondel, de Cochin, de Soufflot, du jésuite Laugier, qui témoignent d'une intelligence parfaite de notre ancienne architecture. Ce que l'on ne comprenait pas alors, c'est la décoration ; la sculpture, l'ornement, étaient jugés barbares et, pour tout dire, gothiques. Mais le système de construction à la vieille mode française, l'organisme si original de la voûte et du contrefort, n'ont jamais cessé d'être, parmi nos architectes, un objet d'études et un sujet d'admiration. Les cathédrales ont toujours été entretenues. Bien mieux : l'art ogival n'a jamais cessé d'être en usage, témoin Sainte-Croix d'Orléans, détruite par les huguenots, et refaite gothique aux dix-septième et dix-huitième siècles ; Mansart, de Cotte et Gabriel en ont été les maîtres d'œuvres. Cet exemple n'est pas unique.

Il n'est donc pas exact qu'on ait attendu le romantisme pour rendre justice au moyen âge, et même pour construire en gothique troubadour. Il y a eu au dix-huitième siècle une vogue très vive du moyen âge, qui a laissé plus d'une trace dans l'art et au théâtre, depuis le *Tancrède* et la *Zaïre* de Voltaire, jusqu'au *Richard Cœur-de-Lion* de Grétry, et aux jolis tableaux de Brenet ou de Vincent, comme la *Mort de Bayard* au musée de Versailles.

Ce qui est propre au romantisme, ce fut la passion archaïque. Ce siècle, né dans les ruines, s'émut de leur poésie ; il devint la proie du passé. Sans liens certains avec la veille, sans traditions et sans attaches, il fut saisi d'une nostalgie d'orphelin pour son histoire, et se mit en voyage pour remonter les âges. Fils d'une époque de lumières, il se prit tout à coup à douter du progrès, se laissa entraîner à regarder en arrière, envahi, fasciné par la magie des origines. C'était pour lui une nécessité : égaré, trébuchant au milieu des décombres, sans guide, sans doctrine assurée, il crut trouver la vérité en revenant à ses sources. Ne nous plaignons pas de ce retour singulier sur nous-mêmes : nous devons à cette ardente rêverie la naissance de l'histoire. L'histoire devint la Muse du siècle. Mais cette Muse, en art, est stérile. Un admirable élan de piété, auquel sont associés les noms d'Hugo, de Montalembert, de Vitet, de Mérimée, fit voter par le Parlement en 1837 la loi des Monuments historiques ; deux mille monuments furent classés comme patrimoine national. Dès lors, une part importante du labeur de nos architectes fut consacrée à l'entretien et aux restaurations de nos anciens édifices : œuvre immense de soins, d'études rétrospectives, où se dépensèrent sans compter des maîtres éminents, les Lassus,

les Viollet-le-Duc, les Bœswillwald, les Ruprich-Robert. Viollet-le-Duc surtout, esprit merveilleux, pénétrant, artiste, professeur, apôtre, écrivain fertile, entraînant, auteur d'un *Dictionnaire* qui est resté classique, comme un des grands livres du siècle, une *Somme* du moyen âge, un livre aussi précieux, aussi original que les *Lundis* de Sainte-Beuve, incarna ce vaste mouvement de résurrection du passé. On voudrait seulement que son zèle eût été parfois plus discret, et ne se laissât pas emporter à des sacrifices regrettables, par la chimère d'une unité de style qui avait été étrangère au véritable moyen âge. Ses grands travaux de restauration ont un peu le défaut de renchérir sur le moyen âge ; l'artiste ne se borne pas à conserver le passé : il en rajoute, il en « remet », et arrive à produire, à Carcassonne ou à Pierrefonds, ces joujoux archéologiques, amusants et suspects, ces visions pour touristes, qui sont du moyen âge comme les vignettes de Gustave Doré ou les dessins de Victor Hugo.

Mais à force de restaurer, sous le second Empire, des créneaux et des mâchicoulis, à force de faire, en plein dix-neuvième siècle, des façades du quatorzième, comme à Saint-Ouen de Rouen (1), on devait en venir à construire, de parti pris et pour l'amour de l'art, des édifices neufs en style rétrospectif, et à concevoir une sorte d'académisme gothique, comme il y avait eu un académisme gréco-romain.

C'est ce qui arriva surtout pour les monuments religieux : on vit, à Belleville, à Sainte-Clotilde, à Saint-Ambroise, à Saint-Epvre de Nancy, s'élever, par protestation contre la Madeleine, vingt églises en faux gothique, aussi artificielles que les faux temples romains qu'elles prétendaient remplacer. Ces pastiches n'étaient que de simples jeux d'architecte, des exercices de rhétorique, des applications de formules vides, auxquelles manque toute espèce de naturel et de vie. La manie archéologique ne pouvait aboutir qu'à des copies glacées, qui ressemblent à leurs modèles comme un fac-similé de Curmer ressemble à une miniature des *Heures d'Anne de Bretagne*.

D'autres, dans ce singulier mouvement rétrograde, préféraient s'en tenir, au lieu du moyen âge, à l'époque de la Renaissance, comme on le voit dans la Trinité de Ballu, qui du moins ne manque pas d'à-propos, avec son air de bibelot de luxe, au milieu d'un quartier mondain, tandis que, dans les demeures privées, on voyait

(1) On a démoli à Saint-Ouen une façade du quinzième siècle, qui n'avait d'autre tort que d'être inachevée, pour y substituer une façade postiche à la manière du quatorzième, parce que tel était le style de l'intérieur. Viollet-le-Duc convient que *restaurer* un édifice, c'est le mettre dans un état théorique *qui a fort bien pu ne jamais réellement exister*. On voit le danger de substituer en ces matières la logique et le raisonnement au respect des faits et de l'histoire.

des particuliers aller jusqu'à faire démonter et remonter pierre à pierre, au Cours-la-Reine, la jolie maison de Moret. Et ce style de la Renaissance avait, il faut l'avouer, quelque grâce ou quelque gentillesse ; il n'était pas trop absolu, il permettait de la fantaisie ; c'était un style de fête, un costume piquant, qui allait à certaines nuances de la vie contemporaine ; ce fut en somme le plus répandu pendant toute cette période du dix-neuvième siècle, de 1830 à 1875, de la Maison Dorée à l'hôtel Païva et aux hôtels de la place Malesherbes. Souvent, les façades un peu surchargées font penser à de la Renaissance en *toc*, comme les bijoux de Froment-Meurice, ou comme les émaux de Claudius Popelin. C'est un peu le *vieil languaige françoys* des *Contes drolatiques* de Balzac. Certains maîtres d'un goût exquis n'ont d'ailleurs pas laissé de faire en ce genre des chefs-d'œuvre, comme Daumet pour le duc d'Aumale à Chantilly, et Duban dans l'admirable façade de l'hôtel Pourtalès, rue Tronchet. Mais encore jamais l'architecture française ne s'était-elle trouvée dans cette situation singulière, de n'avoir plus de langage à elle et d'hésiter, faute d'une tradition ou d'une règle vivante, entre tant de systèmes différents. Et c'est ce qui, en dépit de l'habileté et des talents individuels, donne à presque toutes les constructions de cette époque leur physionomie incertaine et leur caractère emprunté.

TRANSFORMATION DES VILLES. LE PARIS DU BARON HAUSSMANN Cependant, on n'a jamais plus construit qu'à ce moment, et jamais de plus grandes idées ou de plus vastes programmes n'ont répondu à une plus profonde transformation de la société. C'est l'heure où l'immense mouvement de régularisation commencé depuis deux siècles, et dont les origines remontent au temps de Sully et d'Henri IV, prend toute son ampleur, où la figure du Paris moderne se dégage. Toute une politique architecturale, ébauchée par l'ancien régime, se poursuit, s'accélère sous les gouvernements successifs ; nulle différence, à cet égard, entre le second Empire et la troisième République.

Déjà M. Thiers avait reporté les fortifications où elles sont encore aujourd'hui, et fait voter, pour les embellissements de Paris, un crédit de cent millions. Son œuvre est reprise sous Napoléon III par le fameux baron Haussmann. Soixante ans de révolutions et d'émeutes avaient enseigné le danger permanent de ces ruelles du vieux Paris, qu'obstrue un omnibus, où une charrette renversée, quelques pavés, des matelas peuvent constituer une barricade. En même temps, des soucis d'hygiène, le besoin de communications faciles, conduisent à éventrer les vieux quartiers sordides, à les aérer par de larges percées et des avenues droites. Une

sorte d'architecture nouvelle et collective sort de là, par malheur peu intéressante dans le détail, mais finalement aussi originale qu'aucune autre dans les grandes lignes : architecture des masses, faite pour le mouvement et pour la vie des foules, servant de cadre à une activité, à des échanges multipliés sans mesure par le développement de l'industrie. L'architecture du moyen âge avait créé le château et la cathédrale ; l'architecture classique, le palais et l'art des jardins ; le dernier siècle aura créé l'architecture des villes.

On a furieusement attaqué, de son vivant et après sa mort, l'œuvre du célèbre baron ; on se rappelle les reproches qu'on faisait à son intégrité, et le fameux pamphlet de Jules Ferry, les *Comptes fantastiques d'Haussmann.* Il est vrai que, dans sa passion d'ordre et d'alignement, le terrible homme a massacré des milliers de choses précieuses ; en même temps qu'on classait pieusement quelques reliques du passé, que l'on restaurait à grands frais Notre-Dame et la Sainte-Chapelle, on abattait d'une main brutale des pans entiers du vieux Paris. Où le cordeau avait passé, c'en était fait de tout ce qui gênait sur le chemin : aucune merveille ne trouvait grâce devant ce redresseur et ce policier des rues. Les ravages qu'il a faits dans l'île de la Cité, les désastres qu'ont coûtés le percement de la rue Monge et du boulevard Saint-Germain, sont quelque chose d'incalculable. La figure de Paris en reste à jamais mutilée. Il faut dire que cette barbarie était sans doute nécessaire ; cette chirurgie impitoyable a peut-être permis de vivre à une ville menacée autrement d'asphyxie. L'achèvement des Boulevards, la percée de la rue Réaumur, qui décongestionne le quartier des Halles, celle du boulevard Sébastopol, qui double les étroites rues Saint-Martin et Saint-Denis, celle du boulevard Saint-Michel et de la rue Gay-Lussac, qui relient la rive droite à la rive gauche de la Seine, étaient des œuvres d'édilité de première importance.

Mais Haussmann ne s'est pas contenté de détruire. Dans d'autres endroits, où il avait en quelque sorte carte blanche, il a édifié, avec une singulière puissance. Le Louvre, toujours inachevé depuis trois siècles, ce monument de Pénélope, sans cesse remanié, agrandi et abandonné, est enfin complété par Visconti et par Lefuel. La cour du Carrousel est nettoyée du labyrinthe infâme de l'impasse du Doyenné. Saisissant avec génie le mouvement qui pousse les villes modernes vers l'Ouest, Haussmann fait de l'Arc de Triomphe le centre d'un nouveau Paris ; il construit la place de l'Étoile, — aussi belle en son genre que celle de la Concorde — et fait rayonner de là les avenues qui relient ce nouveau centre à Passy, à Neuilly, aux quartiers neufs de la plaine Monceau. Ceux-ci, par le boulevard Malesherbes, rejoignent la Madeleine et s'amorcent aux boulevards, tandis que, du Louvre lui-

même, s'ouvre, vers la Chaussée d'Antin, la magnifique perspective de l'avenue de l'Opéra. A chaque carrefour, à chaque intersection de grandes voies importantes, un monument intéressant, un tableau, un aspect différent, se découvrent : tantôt, le Louvre et l'Arc de Triomphe, la Madeleine ou l'Opéra, la coupole de Saint-Augustin, les verdures du parc Monceau ou celles du Luxembourg, parfois une fontaine, comme la fontaine Saint-Michel ou celle de la place Médicis. Des morceaux semblables se créent même dans les quartiers populaires, à la place d'Italie, aux charmants jardins des Buttes-Chaumont ou du parc Montsouris (par Davioud). Il est juste d'accorder à ce grand impresario, à ce puissant pétrisseur de villes, un rang de décorateur éminent à côté des Le Nôtre, des Mansart et des Gabriel.

Sans doute, ces grandes idées valent rarement par le détail. Il manque à Haussmann d'être autre chose qu'un administrateur. Il n'eut pas toujours le bonheur d'être servi aussi bien qu'il le fut par Hittorff dans la composition de la place de l'Étoile. Souvent ces grandes avenues neuves, ces suites de façades inexorables, sont d'une froide monotonie, d'une désolante aridité. C'est de l'architecture d'entrepreneurs ; elle remplace le style par la tenue gourmée des laquais de grande maison. Rien n'est plus insipide que cet uniforme de luxe, où tout se confond sous le même vêtement impersonnel, comme les distinctions sociales s'effacent sous l'habit noir, et comme les rangs s'abolissent sous le harnais ou le vernis, également aristocratiques, qui font miroiter les équipages remontant, vers le Bois, l'avenue des Champs-Élysées. Presque plus un détail n'a de prix dans cette architecture funèbrement égalitaire : carcasse sans intérêt, sur laquelle on jette le revêtement d'une façade de convention. Jamais l'absence de pittoresque n'a été aussi accablante que dans ces kilomètres d'implacable banalité.

Il ne fallait rien moins qu'une catastrophe, pour mettre un peu d'imprévu dans ces mornes bâtisses. Qui ne se rappelle la Cour des Comptes, presque charmante et poétique à l'état de ruine et de forêt vierge, et le joyeux sarcasme de J.-K. Huysmans sur l'architecture crue et la supériorité de l'architecture cuite ?

L'ARCHITECTURE MODERNE. L'ESTHÉTIQUE DU FER Cette pauvreté de résultats tient-elle, comme on l'a dit, aux conditions de la vie moderne? Est-il vrai que la machine, l'effacement des classes cultivées, l'esprit utilitaire, aient exilé la beauté, et que la poésie ne soit plus de ce monde? La vraie cause est plutôt dans la destruction du milieu intellectuel, dans cette opération absurde, véritable ablation du cerveau de l'école. Car le fait est que jamais société ne s'est présentée à la vie avec des exigences plus nouvelles ; tout devait stimuler les

recherches et les talents. Les progrès prodigieux de l'industrie, des transports, de la circulation, cette rapidité de déplacement qui est le phénomène essentiel de la démocratie, les organes nouveaux que ces besoins impérieux ajoutent à la vie publique, posaient autant de problèmes qui ne pouvaient manquer de solliciter les architectes. Création de gares, de chemins de fer, de ports, de canaux, de ponts, de viaducs, d'usines, de magasins, d'écoles, de lycées et de bibliothèques, de musées, de théâtres, de mairies et de préfectures, c'étaient des perspectives presque entièrement inédites, qui s'ouvraient à l'activité et aux recherches des artistes : jamais un programme plus vaste ne s'était offert à leur génie. C'était une refonte complète de la civilisation. Il est visible qu'aucune formule ancienne ne pouvait suffire, mais toute pensée commune, et même toute direction d'ensemble, manquaient.

Les artistes ne manquaient pas ; comme toujours, nous avions de beaux talents et de grands esprits. Quelques-uns, appliquant aux problèmes nouveaux le génie d'analyse, l'admirable clarté de la raison française, ont produit des œuvres remarquables. La façade du Palais de Justice sur la place Dauphine, par Duc, le plafond de la Cour de Cassation, par Ernest Coquard, — une des œuvres les plus grandioses du dernier siècle, — le guichet du Louvre, sur le quai, par Lefuel, l'École des Beaux-Arts, de Duban, la parfaite église de Saint-Pierre de Montrouge, chef-d'œuvre de Vaudremer, le musée de Grenoble, par Questard, le palais de Longchamp à Marseille, par Espérandieu, sont l'honneur de l'architecture moderne. Un grand maître porta plus loin encore le sens du raisonnement, l'absence de préjugés, la volonté de construire dans des vues adaptées à un programme moderne : c'est Henri Labrouste, l'auteur de l'admirable bibliothèque Sainte-Geneviève, qui date de 1845, et de la Bibliothèque Nationale, dont la grande salle de lecture était inaugurée en 1858. Dans ces deux monuments, d'une savante harmonie, l'auteur avait eu l'audace de se servir franchement de matériaux en fer et d'accuser sans réticence l'armature de métal. Dans ce mode nouveau de construction, c'est la France qui, une fois de plus, a eu l'initiative ; une fois de plus, c'est elle qui a tout inventé. Brébion dès 1778 s'en servait au Louvre pour les voûtes du Salon Carré ; le pont des Arts, en 1802, fut le premier des ponts en fer ; en 1808, lors de l'incendie de la Halle au Blé, c'est Bélanger, l'exquis architecte de Bagatelle, qui en refit la coupole au moyen d'une charpente en fer. En même temps que Labrouste, Hittorf à la gare du Nord (1865), et Baltard, avec plus d'autorité encore, aux Halles Centrales, donnaient des exemples décisifs de l'architecture du fer employée sur une vaste échelle. C'étaient les prémisses audacieuses du chef-d'œuvre de Dutert en 1889, la Galerie

des Machines, aujourd'hui démolie (on aurait pu se contenter de la transporter ailleurs), mais qui n'en reste pas moins en son genre un monument-type, et qui depuis trente ans n'est pas encore dépassé.

De tout cela se dégage-t-il un style? Y a-t-il, dans ces monuments utilitaires, une beauté qui subsiste, en dehors de leur adaptation parfaite à la fonction? A côté du principe rationnel qui est leur grand mérite, de la satisfaction donnée à l'usage, au bon sens, y reconnaît-on ce charme sans lequel il n'y a pas d'art? Quelle idée laisseront de nos pères de pareils monuments? Quel est leur rythme, leur musique? Excepté dans les œuvres charmantes de Vaudremer et de Labrouste, cette grâce, cette vie délicate, sont absentes; c'est une architecture fatalement dénuée de sensibilité. Elle satisfait le sens commun et la raison pratique : elle n'a pas d'âme, de sentiment. Elle a cette misère sans remède, qu'elle n'émeut pas les fibres profondes et qu'elle n'intéresse pas le sens de la beauté.

L'OPÉRA DE CH. GARNIER. LE SACRÉ-CŒUR DE MONTMARTRE

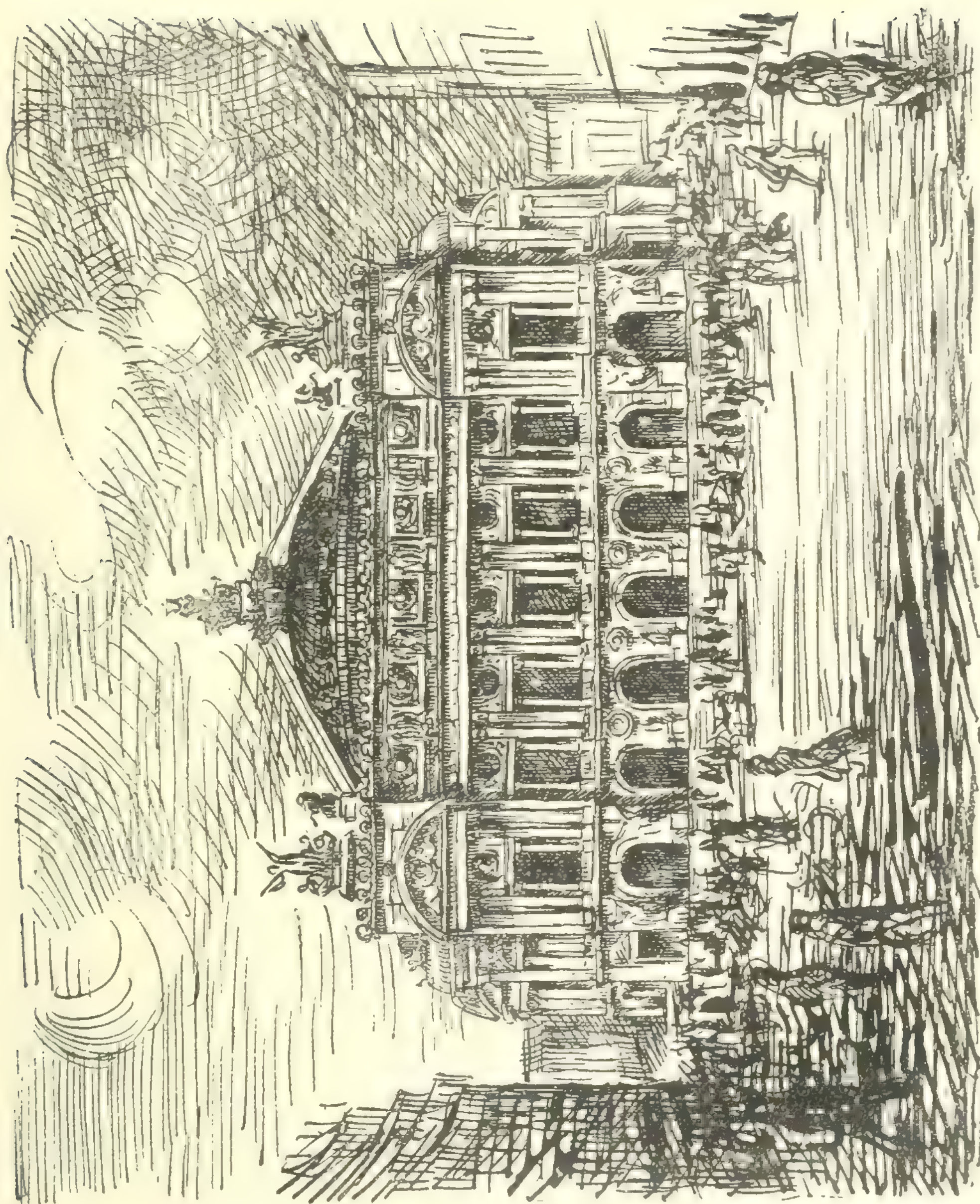
Pourtant, deux ou trois œuvres éclatent sur cet ensemble un peu terne, et témoignent avec puissance pour cet âge déshérité du beau. Un monument de fêtes et de pompes profanes, le monument de luxe et de vanité par excellence, et un monument religieux, un ex-voto national, une expiation et une prière, résument le double aspect moral de ce siècle turbulent, si passionné de plaisirs et d'affaires, et qui a cependant construit presque autant de paroisses et d'églises qu'aucun autre.

L'Opéra de Charles Garnier est une des œuvres illustres de l'architecture française, un monument classique, rayonnant sur l'imagination du monde avec la gloire immédiate d'un nouveau Colisée. Ce théâtre éblouissant n'est pas seulement une composition de premier ordre par ses dimensions colossales, la beauté de ses proportions, la magnificence de certains morceaux, tels que le grand escalier, aussi célèbre dans l'univers que l'escalier des Ambassadeurs dans le Versailles de Louis XIV. C'est avant tout un chef-d'œuvre d'ordre, un merveilleux exemple de cet esprit d'analyse qui a toujours été la qualité solide de l'architecture française; rien de plus clair que le plan de ce monument grandiose. Le péristyle fait pour l'accès du public, doublé des façades latérales, pour l'entrée des voitures et l'entrée des souverains, l'hémicycle de la salle surmonté de son dôme de cuivre, appuyé lui-même sur l'immense fronton qui désigne la scène et les coulisses, ces trois divisions du plan, le majestueux portique, la salle principale, puis le théâtre, les magasins et l'administration, sont lisibles du dehors même, accusées par des formes distinctes et parfaitement reliées entre elles.

Cette ossature reste sensible sous le luxe et le faste de la décoration ; les dispositions les plus ingénieuses de circulation, de dégagements, ne cessent de se faire jour, en même temps que l'imagination la plus brillante. Et cette composition savante est encore le plus grand effort d'architecture polychrome qui ait été tenté en France depuis Hardouin Mansart et le Grand Trianon. Ainsi la démocratie française, héritant de la majesté des rois, a repris à son compte les conceptions gigantesques, les ordres colossaux, l'orchestration colorée des marbres et des ors, toutes les magnificences de la Monarchie et de l'Empire. Elle reçoit les souverains étrangers dans un cadre triomphal, tel qu'ils n'en possèdent pas chez eux. Ce monument bâti pour les plaisirs d'un peuple s'ajoute comme le dernier anneau d'une chaîne d'or, qui part des Tuileries et de la colonnade du Louvre : image d'une race qui a Rome et Versailles dans le sang.

C'est pourtant le même peuple qui a bâti les cathédrales, et qui, en même temps que l'Opéra, élevait sur ses collines de Fourvières et de Montmartre deux nouveaux chefs-d'œuvre mystiques. L'œuvre de Pierre Bossan à Notre-Dame de Fourvières est une conception extrêmement originale, mais qui vaut surtout par le détail, le symbolisme plein de goût de Sainte-Marie Perrin. L'église du Sacré-Cœur, ouvrage d'Abadie, est peut-être une conception moins neuve. Abadie avait restauré Saint-Front de Périgueux, et s'est borné à traiter ici le même thème. Son œuvre n'est donc, elle aussi, qu'une composition à base archéologique, mais la tradition romane offrait de grands avantages sur la formule gothique. Un architecte est bien obligé de puiser dans le répertoire connu ; le thème à plan central est un des plus beaux qui existent ; il offrait, sur une colline, la convenance la plus heureuse, et il reste, dans le tracé et la combinaison des courbes, dans le détail des proportions et dans le système de l'ornement, une part assez large pour l'invention personnelle. L'œuvre éclate de beautés admirables : la magnifique ampleur des dispositions intérieures, le sublime étagement des arcs et des coupoles, se traduisent au dehors par des formes également sobres et d'une onction émouvante : et combien n'ajoutent pas encore à l'éloquence des courbes byzantines, le choix merveilleux du site et le pittoresque de la colline qui domine Paris ? De tous les points de la ville, on voit apparaître comme un mirage, comme une vision consolante, ce céleste nuage de dômes et de coupoles, ce cumulus de blancheurs calmes qui couronnent la cité, et se posent sur son front obscurci de vapeurs et de fièvres, comme une promesse de fraîcheur et de bénédiction.

A ces deux monuments célèbres, ajoutons la Sorbonne de M. Nénot. Le sobre et majestueux péristyle, le grand amphithéâtre, la cour intérieure, qui encadre si



FAÇADE DU THÉATRE NATIONAL DE L'OPÉRA (1861-1874), par Charles Garnier.

bien le beau portail de Le Mercier, la tour de l'observatoire, si joliment posée en sentinelle sur la rue Saint-Jacques, et qui relève toute la silhouette par la grâce de son campanile, tout cela forme un ensemble d'une dignité aimable, de rapports justes, d'une sévérité pleine de souplesse secrète; c'est le monument de la jeunesse, de l'étude sereine et de la divine raison. Voilà des œuvres dont on chercherait en vain, dans le monde moderne, les pareilles ou les égales; elles témoignent encore de la puissance, intacte en France, de l'invention et du génie.

L'ensemble de la production reste pourtant confus. L'avenir dégagera-t-il de cet énorme effort une loi qui nous échappe? Je l'ignore. Pour moi, en dehors de ces chefs-d'œuvre, les vrais monuments du siècle sont des monuments collectifs. C'est dans nos cimetières, au cimetière Montmartre, surtout au Père-Lachaise, que je saisis le mieux la voix du siècle et son esprit. Montons sur ce coteau funèbre et hanté d'ombres, qui est, bien plus que le Panthéon sur la colline d'en face, le vrai Campo-Santo, la vraie mémoire de Paris. C'est là qu'un Parisien se sent le plus chez lui : là il a sa retraite et sa demeure assurées. C'est le port après les orages. On y goûte d'abord la paix singulière du silence, faite de la verdure, de l'odeur aigre de la terre mouillée et du parfum de poivre et de vanille des fleurs qui se décomposent.

Mais bientôt on remarque dans ce peuple de tombes une muette agitation : il y en a de toutes les formes, et quelques-unes sont de purs chefs-d'œuvre, comme la tombe immortelle élevée par Ernest Coquart aux généraux Lecomte et Clément Thomas, victimes de la Commune. Simples dalles, chapelles funéraires, monuments ambitieux, urnes, statues, colonnes brisées, obélisques, mausolées, temples, portiques, pyramides, toutes les architectures des siècles, tous les styles semblent s'y être donné rendez-vous, se heurtent et se coudoient comme des flots, des remous pareils à ceux de la foule dans les rues. Tous les systèmes, tous les symboles, tous les mythes, tous les credos bouillonnent dans ces limbes d'une commune douleur. Aucune danse macabre, grimaçant dans le cloître d'un vieux charnier du moyen âge, sur la colonnade éloquente de l'aître Saint-Maclou, ne rend cette impression de tourment et d'angoisse, ce choc d'idées sans fin dans ce champ de repos, qui a l'air d'un champ de bataille, où les âmes continuent à se battre sur les corps. Rien n'égale la confusion, le cri de cette Babel qui se débat devant l'infini; Dante même en son *Purgatoire* n'en donne pas l'idée; et la beauté de ce lieu étrange, c'est de conserver jusque dans la mort la fièvre, le désordre et la passion de notre vie.

II

LA FIN DU ROMANTISME. THÉODORE CHASSÉRIAU Par la même raison, il est très difficile de résumer l'histoire des arts particuliers à l'époque où nous sommes. En peinture, le bruyant éclat du romantisme ne laissait après lui qu'une situation trouble. Delacroix n'avait pas d'élèves. Seul son aide Andrieu transmit quelque chose de son esprit à M. René Piot. Ingres, chef reconnu de l'école, ne pouvait pas fonder d'enseignement durable ; il y avait en lui une contradiction intime : il était, par fonction, et par une bizarre suggestion de devoir, l'apôtre officiel de principes et d'un idéal, que démentait tout son génie. Il s'appliquait vertueusement, avec une religion farouche, à faire quelques-uns des plus pâles *navets* de la peinture française (*la Remise des clefs à saint Pierre*, *Jeanne d'Arc*, etc.). Où était le divin poète de *Mme Devauçay*? Son école, déconcertée par cette équivoque singulière, fut stérile. La queue fut détestable : les peintures de Signol et de Jobbé-Duval, dans le transept de Saint-Sulpice, attestent un état d'anémie et de misère affligeantes.

Un jeune homme, élève d'Ingres, précoce et merveilleusement doué, Théodore Chassériau, annonçait des talents qui auraient pu faire le salut de l'école romantique. L'auteur de la *Suzanne* du Louvre, de la *Vénus marine*, du *Lacordaire*, des *Deux sœurs*, le peintre voluptueux de la *Nymphe* d'Avignon et le peintre héroïque de la *Défense des Gaules* (musée de Clermont), était à la fois un poète de la palette et de la forme, qui semblait capable de résoudre dans son propre génie l'irréconciliable antinomie d'Ingres et de Delacroix. Décorateur, il avait peint la chapelle de Sainte-Marie l'Égyptienne, à Saint-Merry, celle des fonts baptismaux, à Saint-Roch, le chœur de Saint-Philippe du Roule, une *Descente de croix* dont les couleurs violentes s'exaspèrent sur un ciel sourd, et qui est à Delacroix lui-même ce qu'est à Tintoret l'hystérie des premiers Greco. Et puis, dans une gamme brusquement apaisée, il avait peint encore le magnifique ensemble de l'escalier de la Cour des Comptes, ouvrage monumental dont il ne subsiste que des fragments, suffisants toutefois pour faire reconnaître dans ces tranquilles allégories les véritables origines de Puvis de Chavannes. Seul Chassériau pouvait sauver, de la faillite du romantisme, la grande peinture intellectuelle. Mais cet adolescent de génie mourait à trente-sept ans, en 1857, six ans avant Delacroix et dix ans avant Ingres, laissant

derrière lui des chefs-d'œuvre admirables, un peu étranges, comme le créole qu'il était, des figures de femmes d'une beauté de gazelles, qui seront le charme éternel de la peinture française, mais sans avoir pu exercer sur sa génération aucune action décisive.

L'école sans direction, sans pilote, se trouva dès lors livrée à la maladie générale, avec la crise bisannuelle des Salons : milieu détestable, fait de concurrence, exaspérant les amours-propres, sans autre règle que le succès à tout prix ; comme conséquence, des œuvres frappantes, mais sans destination, des morceaux de concours, ce qu'on appelle des *clous*, bons à faire sensation, mais ne pouvant, ensuite, trouver d'autre acquéreur que l'État, qui les achète pour le Luxembourg ou pour les musées de province. C'est le triste héritage de David, et le résultat de l'anarchie qu'il nous avait léguée : le pire produit de l'artifice, le tableau de musée.

LES PRÉCURSEURS DU NATURALISME. HONORÉ DAUMIER C'est à cet instant de défaillance, après l'échec du romantisme, dans le découragement d'une école sans chefs et démoralisée, que se produisit le grand événement pittoresque qui allait dominer toute la seconde moitié du siècle : l'avènement du naturalisme.

Ce nom de naturalisme désigne un phénomène très général, dont les causes ont été décrites plus d'une fois : il se produit simultanément au théâtre avec Dumas fils, dans le roman avec Flaubert et les Goncourt, en poésie avec Gautier et les écrivains du Parnasse, en critique, en histoire, avec Sainte-Beuve, Taine, Renan et Fustel de Coulanges. Il existe peu d'écoles mieux caractérisées par un ensemble d'ouvrages de tendances plus concordantes. L'esprit se rabat sur le plan de l'observation et de la réalité. On inaugure en tout les méthodes positives. C'est le moment des grands travaux de Claude Bernard et de Pasteur. Tout se subordonne à l'idée de la science expérimentale. Ce phénomène universel devait se produire aussi dans les beaux-arts. En sculpture, il s'annonce déjà avec Rude et Barye. En peinture, il éclate avec deux maîtres inégaux, Gustave Courbet et Jean-François Millet.

L'école naturaliste du milieu du dix-neuvième siècle a eu ses précurseurs, et à les étudier on ne perdrait pas son temps. La peinture de genre, par exemple, ne s'était pas interrompue à l'époque précédente ; elle avait même produit une foule de petits maîtres intéressants, Drolling, Granet, Bonvin et Bonhommé. Les *Intérieurs de couvent*, de Granet, cet ami de la jeunesse d'Ingres, ou les graves tableaux de Bonvin, presque toujours peuplés de cornettes religieuses, sont des œuvres très originales, qui rappellent quelquefois le sentiment de Chardin et les

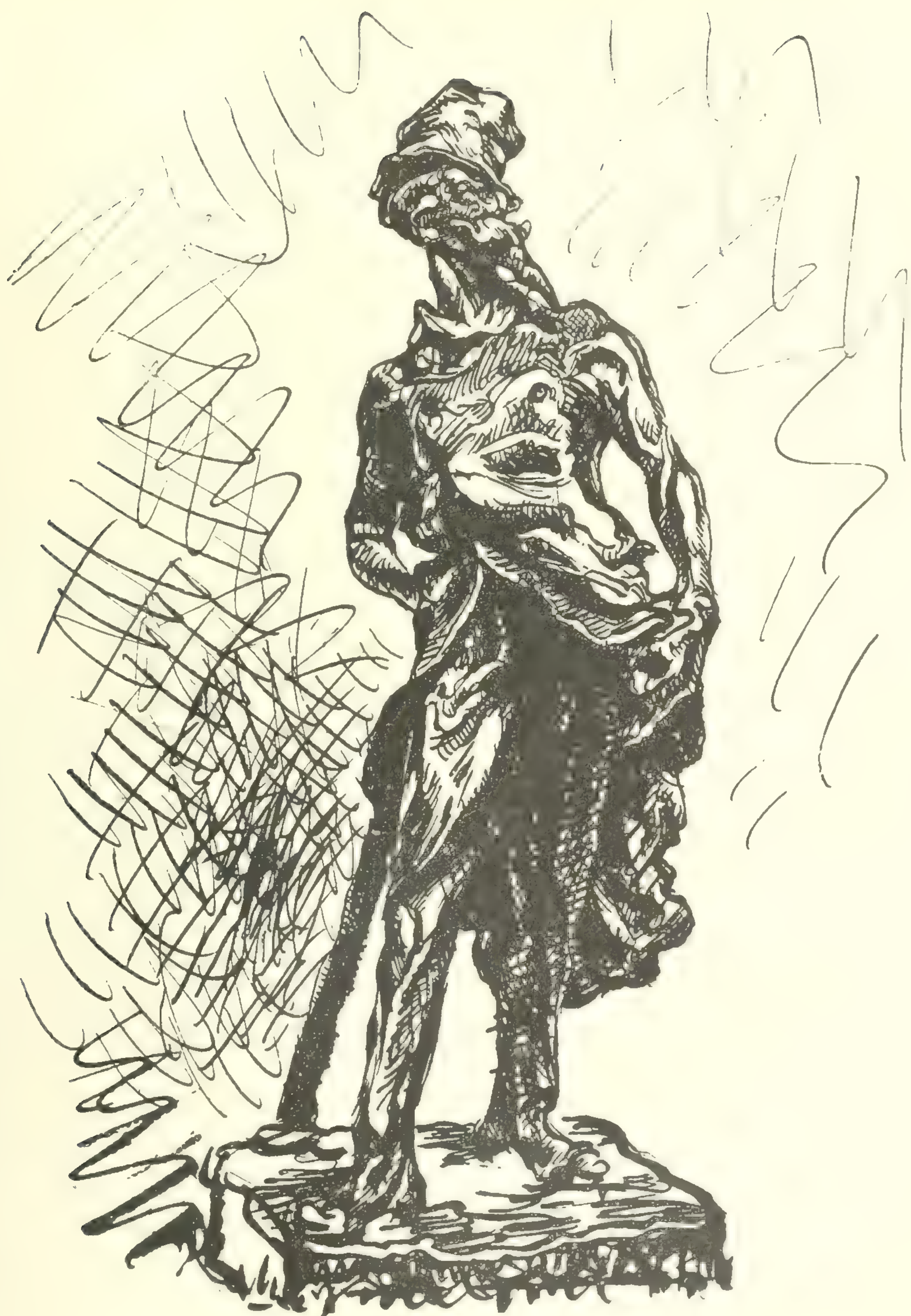
beaux *Intérieurs d'églises* d'Emmanuel de Witte. Albert Bonhommé, le premier, s'est intéressé à la poésie ouvrière, au pittoresque de l'usine. C'est surtout à Lyon qu'on pourrait suivre, aux environs de 1820, la persistance curieuse d'une école de genre à la manière hollandaise. On a parlé souvent du mysticisme lyonnais, et on explique par là le tour d'esprit idéaliste d'un Puvis de Chavannes. Mais Puvis ne naquit à Lyon que par hasard ; il est Bourguignon comme Prudhon et comme Lamartine. L'esprit lyonnais, fort religieux, est surtout pratique, positif, peu rêveur, aimant le réel et le fait jusqu'à la minutie. Il a beaucoup de rapports avec celui des races du Nord. Ce grand port intérieur, en face de Genève, rappelle le climat moral de Londres. Cet esprit d'observation bourgeoise, un peu menue, se rencontre chez beaucoup de petits maîtres lyonnais, dont les œuvres se trouvent au musée de la ville, et dont le plus fameux a été Meissonier. Ce peintre, de son vivant si célèbre, le plus *cher* de son temps, le *record* du succès mondial, compte bien peu dans l'histoire de l'art. C'est un fort mince artiste, auprès des Terborch ou des Pieter de Hooch, qu'il se flattait de prendre pour modèles. Mais sa vogue extraordinaire prouve qu'il y avait dans le goût du temps un certain besoin de vérité, de réalisme à la hollandaise, besoin que Meissonier contentait avec ce stupéfiant pouvoir d'imitation, cette virtuosité dans l'insignifiant, cette application et ce détail dans le rien, bref, avec ce prodigieux *fini* qui ne laisse aucune place au rêve, et que le vulgaire prend pour de la perfection. De là le succès inouï de ses *Liseurs*, de ses *Fumeurs*, de la *Rixe*, tableaux qui datent tous des environs de 1840, et que l'auteur, pour flatter la mode romantique, habillait de costumes de la Renaissance ou de la Régence. Plus tard, il aborda les sujets militaires, surtout les sujets de l'épopée napoléonienne. Cela mit le comble à sa gloire, mais les plus fameux de ces tableaux, comme le *1807* ou le *1814*, qu'on a payés des demi-millions, valent-ils l'estampe de dix sous où un Raffet a mis son cœur ?

C'est précisément dans l'estampe, dans l'image faite au jour le jour, et faite pour plaire sur-le-champ à l' « homme de la rue », qu'on mesure le mieux la force de ce courant réaliste, qui chemine obscurément et d'une manière continue, sous les querelles du « grand art ». Il n'y a pas trace de romantisme dans l'œuvre délicieuse de ce gamin de Gavarni. Cet observateur si fin, ce spirituel dessinateur, héritier authentique des grâces du dix-huitième siècle, a fourni pendant trente ans une satire des mœurs, surtout du demi-monde, de la bohème et de la galanterie, qui forme la meilleure illustration des *Scènes de la vie parisienne* : ses débardeuses, ses lorettes, ses bourgeoises coquettes et vicieuses, si bien saisies dans leur séduction, leurs modes, leurs manèges, composent un tableau complet de la comédie féminine.

Les légendes valent les dessins. Dejà Henri Monnier, dans ses piquantes aquarelles, avait créé le type de l'immortel Monsieur Prudhomme.

Mais le maître, dans le genre spécial de l'estampe politique, c'est le puissant Honoré Daumier. Il est surtout célèbre comme lithographe et polémiste : mais les planches fameuses qu'il composait pour vivre ne doivent pas faire oublier les peintures magnifiques qu'il faisait pour sa joie, et qui le placent au premier rang de l'école française. Personne n'a eu plus que Daumier le sens des simplifications et de la forme grandiose, le génie de ces raccourcis, de ces éliminations, qui mettent en saillie toute la nature d'un être et sa structure intime, ce pouvoir d'expression et de style qui prête à ses figures un caractère épique et caricatural. Ce physionomiste merveilleux modèle en blanc et noir avec un relief de ronde-bosse. Chacun de ses personnages tourne au type. Son comique l'égale à Molière. Ses retentissantes séries de *Robert Macaire* et de *Ratapoil* ont autant desservi que servi sa réputation. Ces pages d'actualité brûlante empêchent de voir le grand artiste ; on ne voit plus que l'amuseur. En réalité, dans cette immense production quotidienne, le bonhomme faisait entrer toute la vie de son temps : le Paris des petites gens, des fruitières, des bourgeois, des rapins, des huissiers et des hommes d'affaires, politiciens, aigrefins, badauds, médecins, juges, avocats, ce peuple de chats-fourrés, qu'il aimait entre tous à cause de leurs vastes toges, qui donnent à leurs gestes tant d'ampleur bouffonne ou tragique. Ce forçat du journal, dans son prodigieux labeur, faisait en somme la seule œuvre qu'on puisse comparer, par certains de ses côtés, au monde de la *Comédie humaine*.

Il arrivait à ce railleur de s'élever au drame, comme le peuvent seuls les grands comiques, et il compose en quelques traits cette scène terrible de la *Rue Transnonain*, la chambre en désordre, le lit défait, le cadavre étendu tragiquement sur le plancher et l'enfant écrasé sous la chute du père, dans l'horreur aveugle et imbécile de l'assassinat politique. Daumier se moque à la fois des classiques et des romantiques : il s'amuse à railler les « perruques », les Achilles et les Ulysses du Théâtre-Français et du Conservatoire, les Clytemnestres ridicules, tous ces bonshommes grotesques dont il bafoue avec humour les pitoyables académies ; mais il plaisante impartialement le mélo de la Porte Saint-Martin, les Lucrèce Borgia, les Buridan de *la Tour de Nesle*, les jeunes premières éperdues, et le cinquième acte justicier qui se termine par un carnage. Ces deux conventions lui paraissent également « loufoques », et pareillement contraires à la réalité. Mais, tout en reproduisant cette réalité, Daumier lui communique, par un procédé à demi involontaire, une puissance incroyable de vie et d'énergie physique. Ce grand réaliste, comme Balzac,



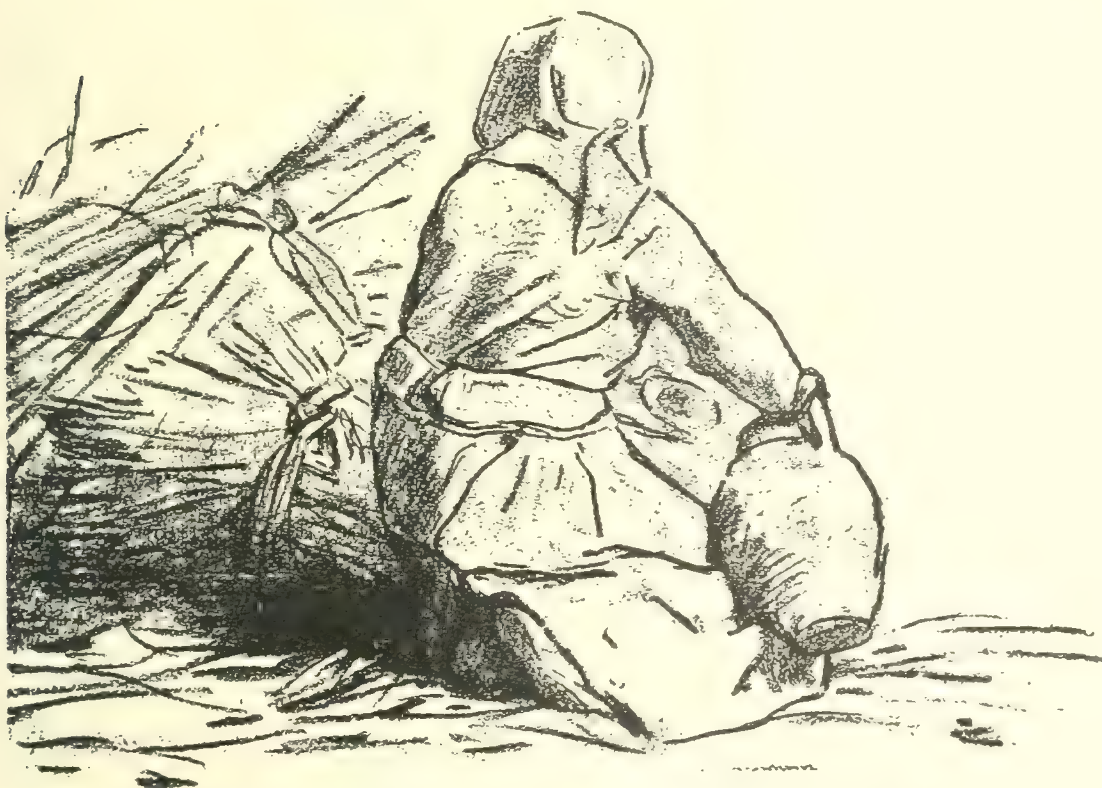
RATAPOIL, statuette en cire par Honoré Daumier (Musée du Louvre).

est essentiellement constructeur. Ces vertus du dessin, de la composition, de la synthèse, ont passé longtemps à peu près inaperçues, dans l'œuvre de l'humoriste et du pamphlétaire. Le public ne prend au sérieux que le « grand art ». Mais, en dehors de son travail quotidien du *Charivari*, Daumier a trouvé le temps de peindre, pour son plaisir, quelques toiles, d'un ton sourd et d'une vigueur superbe, traitées par masses et par plans comme des maquettes de sculpteur. Il apparaît, dans ces rares ouvrages, comme un des grands créateurs de formes du dernier siècle, un inventeur plastique qui, dans ses petits formats, est presque le rival de Delacroix dans les grands. Ses tableaux, les *Lutteurs*, les *Haleurs*, par la nouveauté des motifs, la majesté de l'arabesque, l'autorité du style, annoncent l'art de Degas. Dans une simple silhouette de blanchisseuse, *hanchant* sous son paquet, et dont ce paquet forme avec le corps une seule masse, il arrive à Daumier de mettre une grandeur qui fait penser au vieux Breughel et même à Michel-Ange. Tout le naturalisme est déjà contenu dans ces petits tableaux, dont la beauté, à peu près inconnue des contemporains, n'a guère exercé d'action que sur les nôtres, à deux générations de distance. Il était réservé à d'autres d'être les chefs de l'école ou les coryphées du mouvement.

A côté de Daumier, il faut faire une place rapide à un dessinateur, à un *croquiste*, à un *reporter* des mœurs du second Empire, à ce Constantin Guys, tant admiré de Baudelaire, qui l'appelait, non sans exagération, le « peintre de la vie moderne », dont les spirituels lavis, les pochades balafrées de souples et puissants traits d'encre, relevées çà et là d'une touche de bleu pâle, font revivre, en effet, certains aspects de la société de ce temps-là, les calèches des élégantes dans l'avenue de l'Impératrice, le monde et le demi-monde, surtout les filles et les bouges. Le goût des Japonais et celui de l'impressionnisme ont remis à la mode depuis quelques années les œuvres de cet oublié. Mais l'historien et le curieux trouveraient, en réalité, davantage à glaner dans l'œuvre considérable et toujours jeune du charmant Eugène Lami. Ce petit maître délicieux, dessinateur comme Saint-Aubin, aquarelliste comme Bonington, familier des princes d'Orléans, de Thiers, de la reine Victoria, de Mme de Vatry, nous a laissé, dans ses milliers de feuillets exécutés au jour le jour, et brillants comme des joyaux, les *Mémoires*, le journal anecdotique et pittoresque des modes, des événements et des hommes du dix-neuvième siècle.

Enfin, deux autres maîtres, continuant l'enquête commencée par les peintres de Barbizon, s'appliquaient au paysage urbain, au décor extérieur de la vie. Charles Méryon, dans ses magnifiques eaux-fortes du vieux Paris, et l'admirable Auguste Lepère, dans l'immense collection de ses *bois* pour le *Monde illustré*,

ressuscitaient le grand art de l'estampe originale. Et il y a souvent dans l'œuvre de ces illustrateurs, des mérites qui manquent à des œuvres plus ambitieuses ou plus célèbres. Chacun de ces artistes témoigne à sa manière de l'évolution qui se faisait dans les idées, entraînait le goût de plus en plus vers l'observation et la réalité. Mais aucun d'eux n'avait le pouvoir, ni sans doute la pensée, de formuler ou de



ÉTUDE POUR « RUTH ET BOOZ », dessin par J.-F. Millet (Salon de 1852, musée du Louvre).

promulguer un programme. Les choses ne deviennent claires qu'avec l'œuvre de Courbet et de Millet.

JEAN-FRANÇOIS MILLET S'il fallait ne considérer dans l'art que la valeur morale, la noblesse du cœur, la dignité de la personne, il n'est pas douteux que Millet mériterait une des plus hautes places. Sa vie demeurera toujours un exemple à proposer aux peintres. Sa peinture, par malheur, est loin de

mériter la même louange. Ce grand homme a le tort de s'exprimer souvent dans une langue un peu barbare, d'un accent non dénué d'emphase, et dont le meilleur est ce qu'elle tient du beau caractère de l'auteur. Le peintre des paysans a été presque un saint : dans la longue galerie de l'école française, il est peut-être l'artiste dont le portrait, pour un historien, offre le sujet le plus émouvant. Aucune œuvre n'a été produite en vertu d'une vocation plus expresse et d'une fonction plus spéciale ; c'est là ce qui nous touche, et voilà pourquoi un Millet n'est jamais insignifiant. Chacun de ses ouvrages respire la nécessité, en même temps que la compassion, la tendre sympathie que le peintre ressentait pour ses humbles modèles. Ce sont des vertus si éminentes, qu'elles arrivent à se faire jour en dépit d'une couleur épaisse et raboteuse, à travers des enduits grossiers et d'un ton sale, et à communiquer à ces peintures médiocres une beauté humaine, une magie du cœur qui se manifeste comme une flamme à travers une lampe poreuse.

Comparé à tout ce qui le précède, dans le genre de la pastorale ou de la paysannerie, Millet étonne, déroute par la majesté et le sérieux. Ses premiers tableaux, presque farouches, *le Vanneur*, *l'Homme à la houe*, ont fait sur le public mondain du second Empire l'effet d'affiches « rouges ». On collait à l'auteur l'épithète de « partageux ». Depuis la page fameuse de La Bruyère, ou depuis les graves et sourdes peintures des Le Nain, personne, en effet, n'avait traité la vie des champs dans ce sentiment sombre et austère. Auprès d'une *Laitière* de Boucher ou d'une *Kermesse* de Téniers, quelle nouveauté d'accent chez ce paysan du Danube, cette espèce de « Jupiter en sabots » ! En réalité, Millet n'apportait rien de révolutionnaire, que sa manière de voir les choses. Il disait une vérité, et cette vérité faisait peur. C'était un rural, pour qui l'art « n'était pas une partie de plaisir » ; un cœur religieux, qui voyait dans le travail la dure condition humaine, une expiation et une grandeur ; un homme qui, derrière tous les gestes de l'homme, dans les attitudes de la créature, accordées au rythme de la création, apercevait des lois divines. Ses figures, aux traits simplifiés et impersonnels, avec un laconisme extrême, une parcimonieuse et prudente économie de gestes, ne font que les mouvements commandés par une habitude et une nécessité séculaires. Elles se détachent à l'ordinaire en silhouettes très simples, sur de vastes horizons noyés de crépuscule, qui leur ajoutent on ne sait quoi de profond et d'auguste. Une bergère qui rentre à la nuit avec ses moutons, semble la bergère de Domrémy ; un groupe de moissonneurs, une femme agenouillée parmi les gerbes auprès de sa cruche, font songer à *Ruth et Booz;* un couple de paysans, avec un enfant dans les bras, prend un air de *Fuite*

en Égypte. Une émotion tendre et sacrée s'élève parfois de ce sévère poème de la Terre.

Mais cet homme vraiment rare, ce peintre vraiment rustique, qui a parfois dans ses gaucheries des côtés de la Bible, des *Géorgiques* et de Poussin, était un maître dont le génie ne pouvait avoir d'imitateurs, un de ces accidents qui ne peuvent se reproduire, et qui naissent sans cause comme ils meurent sans postérité.

GUSTAVE COURBET. LE MUSÉE ESPAGNOL DU LOUVRE. L'« ENTERREMENT A ORNANS » Le *Vanneur* de Millet avait fait scandale au Salon de 1849. Deux ans plus tard, Gustave Courbet donnait l'*Enterrement à Ornans* (1851). Ce magnifique tableau était l'œuvre d'un des plus grands entre les peintres français, le premier, depuis Géricault, qui eût en lui les ressources d'un véritable chef. Aucune œuvre n'a eu un tel retentissement.

Sans doute, dans le tapage qui s'est fait autour d'elle, on sent quelque chose d'un peu mêlé. Ce Franc-Comtois de Courbet n'est pas un homme dont on parle encore aujourd'hui avec calme. Sans rien dire de sa vanité et de sa suffisance, qui n'étaient peut-être pas plus grandes que celles de beaucoup d'autres, mais qu'il n'avait pas l'art de dissimuler sous de bonnes manières, il y avait en lui du primaire et aussi du roublard, un bellâtre et un « m'as-tu vu », un grand homme de brasseries, à qui le bruit que l'on menait autour de son nom ne déplaisait pas, et qui savait s'en servir à merveille pour les besoins de sa réclame. Ce provincial jouissait comme un paon, d'occuper l'opinion de Paris et de faire parler de lui dans les journaux. Son malheur fut d'être de bonne heure la proie des gens de lettres ; il en fut bientôt la victime. Proudhon, le critique Champfleury aperçurent dans ses tableaux toute une philosophie, une portée sociale et des vues de réformateur dont ce pauvre ignorant était bien incapable ; il devint malgré lui, mais en se complaisant tout de même dans ce rôle, un penseur, le porte-drapeau du socialisme humanitaire. Dans le tableau des *Casseurs de pierres* (musée de Dresde), on découvrait la religion de la souffrance humaine ; dans celui des *Demoiselles des bords de la Seine* (au Petit Palais), je ne sais quelle satire des vices de la société et de l'esclavage de la femme. Courbet n'avait garde de contredire ; cette réputation le servait. Ainsi engagé sans le vouloir, embrigadé dans un parti, le bon bourgeois de province qu'il était se laissa entraîner dans l'aventure de la Commune et, dans l'égarement de ce carnaval sauvage, le malheureux acheva de se perdre. Il mourut en Suisse, ruiné et déshonoré, en 1873, à cinquante-trois ans.

Le personnage est trouble. L'artiste demeure un des maîtres les plus étonnants

de la peinture, et l'un de ceux sans lesquels l'histoire même de l'art ne se comprendrait pas. Tout le mal qu'on peut dire de son esprit et de ses idées ne compte pas : le merveilleux peintre de *l'Homme blessé*, de *l'Homme à la ceinture de cuir*, des *Amoureux dans la campagne*, n'a jamais rien eu d'un penseur et d'un idéologue ; il est tout à fait inutile de parler à son sujet de l'état d'esprit millénaire de 1848, des systèmes sociaux de Proudhon, de Barbès et de Blanqui. Jamais peintre ne s'est moins embarrassé d'idées ; jamais instinct plus génial n'a moins obéi aux théories. Au fond, ce peintre prodigieux n'a connu au monde que deux choses : sa vallée natale, le cours rocheux et embragé, les combes de la Loue, et le musée du Louvre. A un peintre, qui se plaignait de manquer de sujets, il répliquait par ce mot naïf et magnifique : « Mais vous n'avez donc pas de pays ? » En effet, retranchez de son œuvre tout ce qui se rapporte à Ornans, à ses habitants, à ses vallées, à ses forêts, à son terroir, à la vie d'un chasseur et d'un demi-hobereau dans les montagnes du Jura, c'est plus de la moitié que vous en supprimeriez : on n'aurait ni l'*Enterrement*, ni le *Combat de cerfs*, ni la *Remise de chevreuils*. Pour la seconde part, aussi importante que la première, elle s'explique par un autre fait, le musée espagnol du Louvre.

Comme le Louvre de Napoléon explique Delacroix, son ivresse d'idées et son délire de peindre, c'est là, dans l'admirable collection de Louis-Philippe, dans sa galerie de Vélasquez, de Greco, de Zurbaran et de Goya, que s'est formée toute l'école de la deuxième moitié du siècle. Il est surprenant que l'on fasse encore l'histoire de la peinture avec des théories philosophiques et politiques, et qu'on n'y tienne pas compte des grands faits pittoresques. Du pillage des couvents de l'Espagne, les soldats de Napoléon, entre autres le maréchal Soult, avaient, sans le savoir, rapporté dans leurs bagages le germe de l'école naturaliste. C'était cette peinture auprès de laquelle toute autre commence par pâlir, tant elle les surpasse toutes par l'expression de la vie, cette peinture qui fait qu'au Prado, devant les plus beaux Titien et les plus beaux Rubens du monde, le visiteur n'a d'yeux d'abord que pour Vélasquez, et qu'à Rome, au palais Doria, il est impossible de voir autre chose que le portrait d'*Innocent X*. Il est très remarquable que ce pays ultracatholique a eu la première école du monde qui se soit entièrement passée de surnaturel, ou qui ait traité le surnaturel par les moyens les plus positifs du matérialisme ; elle a même donné, avec Vélasquez et Goya, les premiers exemples connus d'une représentation de la vie exclusivement laïque, dégagée de toute convention et de toute mythologie, consacrée uniquement à la peinture du réel. La Hollande l'avait fait aussi, mais en petit, dans un langage étroit et de peu de portée ;

l'Espagne apportait, dans cet art de peindre des choses vues, la palette la plus somptueuse et les méthodes d'expression les plus décoratives. Telle est la découverte que faisait Courbet, et que firent après lui un Manet, un Bonnat, un Ribot, un Legros, un Carolus Duran, un Henri Regnault, un Jean-Paul Laurens, presque tout ce qui compte dans le groupe de 1860. Le musée Louis-Philippe fut vendu par ce prince après les événements de 1848, et la collection a passé presque tout entière en Angleterre. Mais le résultat était acquis. A partir de ce moment, les peintres en quête de modèles s'inspirent beaucoup moins à Rome qu'à Madrid. Presque toute la peinture moderne sort de là.

Qu'un tel secours vînt à propos pour une jeunesse fatiguée des classiques comme des romantiques, aussi peu soucieuse d'allégories que d'histoire, excédée par le drame et par la tragédie, lasse de surmenage intellectuel, et qui voulait se mettre à l'école de la réalité, la démonstration est inutile à faire. Il n'y a pas autre chose dans les tableaux de Courbet. L'*Enterrement*, c'est tout le spectacle d'un village de la vieille France, une grande frise historique, où se développent tous les types d'un coin de la province, dans une circonstance solennelle et pourtant familière, au pied d'une falaise de craie d'une masse admirable, sous un ciel gris, au milieu d'une nature insensible; il y a la fosse ouverte, le fossoyeur un genou en terre, en manches de chemise, l'officiant dans sa chasuble de velours noir brodé d'argent, le porte-croix, les trognes rouges des chantres en bonnets à canons, les enfants de chœur distraits, en surplis blancs sur l'écarlate des soutanes; à gauche, le principal personnage, le défunt dans sa bière recouverte de draperies de deuil, et soutenue sur deux bâtons par les quatre porteurs; il y a la psalmodie du prêtre, les paroles latines qui tombent sur la fosse, les encensoirs d'argent, la croix, le bénitier, les cierges; à droite, l'assistance, la famille, les amis du mort, des faces trempées de larmes, des femmes en voiles de crêpe qui sanglotent dans leur mouchoir; les hommes nu-tête, endimanchés, en costumes surannés, le visage baissé dans un recueillement de commande; au premier plan, deux vieux de l'ancien temps, culotte rayée, bas bleus et habits à la française, survivants de la Révolution, revenants d'autrefois, comme il y en avait encore à cette époque dans nos provinces, le bonhomme Patience de *Mauprat* ou le père Système des *Souvenirs d'enfance*. Charmante apparition, qui met dans cette scène un sentiment d'histoire, et fait flotter sur le fond noir des redingotes modernes la nuance délicate d'une autre France. Un admirable chien, venu on ne sait d'où, demeure immobile sur ses pattes, au milieu de tous ces personnages immobiles. Au fond, la grande falaise de craie allonge son mur horizontal, et prête aux premiers plans le calme de son

architecture. L'atmosphère douce, étouffée, comme dans une église, fait à peine vaciller la petite flamme des cierges que portent les enfants de chœur. On ne s'explique guère aujourd'hui que cet épisode grave, plein de caractère, si peu anecdotique, d'une si grande virtuosité dans le maniement des noirs (on n'avait jamais vu un tableau de grandes dimensions, reposant tout entier sur ce profond accord), ait pu passer en son temps pour une injure au goût. On y retrouve le même sens de simplicité épique qu'ont certains romans de Balzac, comme *les Paysans* ou *le Médecin de campagne;* il s'en dégage, outre le charme de certaines figures de femmes, une poésie de tons, une sorte de sourde mélancolie d'indifférence, et comme l'inconscience imperturbable de la vie.

L'*Atelier*, qui suivit en 1855, est peut-être un tableau supérieur encore. L'œuvre, en tant que pensée, est absurde : *Allégorie réelle*, disait le sous-titre de l'ouvrage. Et, dans ce galimatias, on distingue pourtant l'idée de donner un « pendant » ou une réplique « naturaliste » au manifeste classique de l'*Apothéose d'Homère*. Mais le tableau, sans cesse agrandi, remanié, a fini par devenir une composition admirable, pleine de beautés du premier ordre. Le sujet, c'est encore une fois Courbet, qui occupe la scène du débordement de sa personnalité encombrante : le chef du naturalisme tient encore du romantisme cette préoccupation indiscrète ou cette hypertrophie du « moi », cette manie d'exhibitionnisme qui, depuis les *Confessions* de Rousseau, est un des traits les plus constants de l'art moderne. Combien de tableaux de Courbet, depuis *la Rencontre* ou le *Bonjour, monsieur Courbet*, du musée de Montpellier, et dont le portrait de l'auteur fait uniquement les frais ! Aucun peintre, pas même Rembrandt, n'a pris plus de plaisir à se représenter ou à se mirer dans son art : c'est lui *l'Homme blessé*, c'est lui, *l'Homme à la ceinture de cuir;* le voici auprès d'une maîtresse, dans *les Amants à la campagne*. Il nous fait dans son œuvre toutes les confidences de sa vie. Sans doute, la plupart des peintres, depuis Palma et le vieux Titien jusqu'à ce grand Rubens, n'ont guère fait autrement. Mais aucun n'a poussé en système cet étalage de soi comme le peintre de l'*Atelier*.

Sous le prétexte d'un tableau à clef, d'une charade où l'artiste a groupé ses amitiés et ses haines, d'une revue ou d'un jugement dernier, où il a séparé les bons et les méchants et les brebis d'avec les boucs, ce tableau n'est qu'un résumé des thèmes de son art, un répertoire des motifs que lui fournissait le spectacle de la réalité ; à droite, ce sont les amis, Baudelaire, Champfleury, la jeunesse qui passe, beau couple qui s'éloigne, *lui* en Oscar ou en Raoul de la *Bohème* de Murger, *elle*, délicieusement cambrée dans son châle de cachemire, et jetant un sourire d'adieu

par-dessus son épaule ; à gauche, une partie obscure où sont les « ennemis », les critiques, les gazetiers, un mannequin de son pendu à une potence et lardé de flèches comme un saint Sébastien (représentant l'Académie) ; un chasseur, en culotte de toile, monte attentivement son fusil. Pour fond, un grand mur d'atelier, tout nu, plein de bleus et de gris délicats, de salissures heureuses, comme une vague tapisserie, d'une douceur de tons qui enchante. Au centre, l'artiste en train de peindre, et ce groupe central, qui résume toute la nature sous le double aspect d'un paysage et d'un modèle nu, sources éternelles de l'inspiration et de l'amour du peintre, est un des plus beaux hymnes qu'il y ait dans toute la peinture à la gloire de la vie. On ne peut s'empêcher de sourire, en voyant le maître naturaliste exécuter intrépidement un de ses triomphants paysages dans son atelier, en tournant le dos au modèle qui lui offre en vain ses formes splendides. Mais qu'importe, si le paysage brille dans l'atelier d'une magie de turquoise, et si le modèle, debout parmi ses vêtements qui viennent de glisser à ses pieds, a la beauté anadyomène d'une déesse sortant de son nuage ?

Courbet n'aurait-il peint que ces deux ou trois toiles, il n'en serait pas moins un des peintres les plus géniaux qui aient paru en France ; tous les travers de l'homme n'expliquent pas que les contemporains n'aient pas reconnu en lui un des plus grands d'entre eux, un élève des musées, un peintre nourri des maîtres, et qui les imitait en faisant, sur la réalité de son temps, ce qu'ils avaient fait eux-mêmes avec les éléments et les données du leur. Après cela, on peut être choqué des vulgarités de Courbet, de ses airs farauds et fanfarons, et du ton goguenard dont il disait, avec son accent franc-comtois : « Vous voulez que j'en peigne, des déesses ? *Montrez-moi-z'en !* » Henner les voyait, lui, et n'en voit pas qui veut. C'est affaire de culture, d'imagination et de tempérament. Mais cela n'empêche pas Courbet, en dépit de ses « idées », d'avoir pratiqué le nu, en peinture, comme le plus fervent des « académiciens » : il est vrai qu'il le peignait mieux que Cabanel et que Bouguereau. Il y tenait à la fois par admiration pour la peinture des maîtres, afin de rivaliser avec l'*Antiope* du Corrège ou celle de Titien, et aussi par tempérament, par besoin de s'épancher et de mettre dans sa peinture les confidences de ses sens. Et s'il avait l'âme vulgaire, son œil du moins ne l'était pas : ce gros garçon avait la rétine la plus raffinée, la plus sensible aux nuances et à la souplesse des gris, la plus apte à saisir le frémissement de soie dont l'atmosphère enveloppe la peau. Et l'extraordinaire série de ses nudités féminines, *Vénus et Psyché*, la *Dormeuse*, *la Source*, *la Femme au perroquet*, est sans doute le plus magnifique poème de la chair qu'il y ait dans l'art depuis la Venise de l'Arétin.

ÉDOUARD MANET. L'OLYMPIA Courbet fut instantanément le centre, le point de ralliement de toute la jeunesse : Édouard Manet, Claude Monet, Whistler, Renoir, Fantin-Latour, que l'on voit réunis autour du premier d'entre eux, dans le fameux tableau de Fantin, *Un atelier aux Batignolles* (1870).

Plusieurs autres peintres tiennent à ce groupe par leurs origines ou par leurs affinités : le charmant Bazille, mort trop jeune, auteur du *Tableau de famille* un peu sec du Luxembourg ; James Tissot, qui eut de grands succès en Angleterre et se rendit célèbre par une illustration minutieuse et documentaire des Évangiles, pour laquelle il passa de longues années en Palestine ; il avait commencé par des portraits de femmes solidement peints. Un peu à l'écart, se tenaient deux grands exécutants, un peu dénués d'idées, Vollon, peintre de belles natures mortes, et Ribot qui, avec une formule étroite d'ombres noires et de lumières crayeuses, sur de vieilles peaux parcheminées, a créé mainte figure d'un accent comparable à celles du Caravage et de l'Espagnolet. L'homme le plus remarquable était pourtant Alphonse Legros ; son *Amende honorable* (musée du Luxembourg) est d'une beauté de tons et d'une puissance de formes qui font songer à Zurbaran, tandis que son *Ex-voto* du musée de Dijon (1865) est un tableau qui, avec plus de distinction, ne le cède en force à aucun Courbet. Mais Legros a passé presque toute sa vie à Londres, et c'est surtout par ses dessins à la pointe d'argent, dans la manière de Léonard et de Lorenzo di Credi, qu'il mérite sa réputation.

Ainsi débarrassé de ses rivaux, Manet devait jouer, dans le groupe des Batignolles ou du Café Guerbois, un rôle prépondérant par sa situation de joli homme, d'homme du monde, habitué de la terrasse de Tortoni, par l'ascendant de son style et bientôt par sa parenté avec Berthe Morizot, sœur de sa femme, et peintre exquis des intimités féminines. Ses œuvres-types, le *Déjeuner sur l'herbe* et la délicieuse *Olympia*, sont de 1861 et de 1863 (aujourd'hui au Louvre et au Musée des Arts décoratifs). Ces deux toiles charmantes, cause d'un inexplicable *tolle*, étaient pourtant des œuvres d'intentions toutes classiques ; il était difficile d'y méconnaître, moins encore que chez Courbet lui-même, le dessein de transcrire en éléments modernes des impressions de musées, et de refaire des tableaux de maîtres, avec des sensations rajeunies. Manet s'y prenait même avec un goût piquant de spirituelle gageure, puisqu'il ne se cachait point de reprendre, dans *le Déjeuner*, le thème du *Concert* de Giorgione et, dans l'*Olympia*, une des attitudes chères aux *Vénus* de Titien. La négresse qui apporte un bouquet, dans ce dernier tableau, suffisait seule à trahir cette réminiscence vénitienne. C'est d'ailleurs un tableau d'une composition admirable, avec le grand lit qui fait au corps

de la jeune fille un socle monumental, et, comme tache décorative, une chose sans prix, par la gamme des clairs et la simplicité des oppositions. Il n'y avait là de moderne que le modèle lui-même, qui l'était comme une fleur fraîche auprès de la fleur d'un vieux tableau. Une telle œuvre dénotait sur-le-champ le grand artiste, cultivé jusqu'au bout des ongles, et ne s'intéressant à la vie que dans la mesure où elle pouvait devenir matière d'art. Et Manet, en effet, n'est lui-même qu'un Courbet raffiné, moins vigoureux, plus réfléchi, plus intelligent, plus inquiet, de génie nerveux, impressionnable, simplificateur par essence, supprimant malgré lui les plans, procédant par taches plates, mais d'une justesse de valeurs et de tonalités exquises, sans chercher à les relier entre elles, effaçant les rondeurs, peignant sans ombres, en blanc et noir, dans une substance d'un inimitable émail et, par la puissance instinctive du modelé et du dessin, déformant ses modèles, construisant des tableaux de maître et faisant des chefs-d'œuvre.

Plus tard, sous l'influence de ses jeunes camarades, sa palette s'éclaircit encore, et le peintre, délaissant les sujets de musées, chercha de plus en plus ses modèles dans la vie. Il se mit à peindre, lui aussi, des portraits de canotiers dans les barques de Bougival, une fillette collée à la grille du chemin de fer de Saint-Lazare, et ce que l'école de Zola appelait des sujets modernes : tableaux un peu niais, où éclatent d'admirables morceaux comme *le Bon bock*, *la Femme à l'ombrelle*, et cette chatoyante merveille, *le Bar des Folies-Bergère.*

FANTIN-LATOUR, DEGAS. LE GROUPE IMPRESSIONNISTE. CLAUDE MONET

Le petit lot de peintres qui se groupa, vers 1872, autour d'Édouard Manet, aux fameuses expositions de la rue Le Peletier, et qu'on a l'habitude de désigner sous le nom d'école impressionniste, est un des plus brillants qu'il y ait dans l'histoire de la peinture française, peut-être la plus belle équipe que nous ayons possédée depuis le dix-huitième siècle, mais aucune, à vrai dire, ne mérite moins le titre d'école, et ne se compose, en réalité, d'une réunion de talents plus divers.

Il est par malheur impossible de s'attarder sur chacun de ces artistes célèbres : le délicieux Renoir, le plus peintre de tous, en qui revécut la flamme voluptueuse de Boucher, mêlée avec l'esprit ingénu de Watteau, le vrai décorateur, le lyrique de la bande, ce charmeur qui a peint avec tant de poésie les regards veloutés des grisettes valsant dans la poussière du *Moulin de la Galette*, une lorgneuse accoudée à la peluche d'une loge, comme une perle dans un écrin de velours, deux fillettes déchiffrant leur morceau de piano, et qui a suivi, dans les verdures traversées de soleil, les ébats et les jeux de tant de baigneuses rondes, camuses et caressantes ; le bon Fantin-

Latour, qui a eu la conscience de Vermeer et l'âme de Chardin, peintre sérieux, maître honnête, moins bon toutefois dans ses grands tableaux à portraits imités de la Hollande, dans l'*Atelier des Batignolles* ou *Autour du piano*, que dans ses belles figures de *Liseuses*, de *Brodeuses*, où il a enfermé tant de charme intérieur, tant de dignité sereine et de grâce modeste, et surtout dans ces petits tableaux où le fleuriste inimitable a exprimé ce qu'il tient de volupté immortelle dans la chair de l'œillet et la pulpe de la rose.

C'est encore le fier Pissarro, parfois digne de Millet, le délicat Sisley, l'éblouissant Claude Monet, à qui le groupe doit son nom d'impressionniste (à cause d'un paysage intitulé *Impression*), Degas enfin, le plus indépendant et le plus original de tous, un essayiste, un érudit, amoureux d'Ingres, un possédé de la forme et du dessin, un virtuose du geste rare à l'égal de Donatello ou de Pollajuolo, un artiste qui a passé sa vie à décomposer la lumière et le mouvement, à analyser l'attitude et le port dans des êtres spécialisés, dans des jockeys et des chevaux de course, chez une gymnasiarque flottant au bout d'un fil, suspendue aux cintres par les dents, chez une blanchisseuse pesant sur le fer à repasser, chez la femme galante à sa toilette ou dans son tub, et qui a fini par des études de mouvements fugitifs de danseuses, cherchant de plus en plus la tache simple, la masse et l'arabesque décorative, mais qui a commencé par des portraits de facture serrée et de peinture si limpide, par des définitions si exactes et si rigoureuses, que certains de ses tableaux ne le cèdent pas à Holbein.

Tous ces artistes si dissemblables n'avaient guère en commun qu'un programme général, qui était de représenter les choses contemporaines, c'est-à-dire des sujets de *genre*, à l'exclusion de tout sujet poétique ou religieux, selon la formule du temps, qui était qu'une locomotive vaut le quadrige des Panathénées, et que l'art, étant le portrait ou l'image de la vie, doit tenir compte de la vapeur et de l'électricité. Les peintres crurent à ces sornettes de littérateurs, et à cette autre règle que la vérité de l'observation se mesure à la vulgarité des types et des sujets, à l'absence de toute élévation morale. De là un réalisme extrêmement étroit, et beaucoup de talents perdus à représenter un coin exceptionnel de la société parisienne, des jockeys, des choristes, des comparses du théâtre et des demi-mondaines, comme si cette fameuse « vie moderne » se composait exclusivement de ce qui a ses entrées dans les restaurants de nuit et aux classes de danse à l'Opéra.

La seconde idée, plus féconde, était une idée technique, un procédé de peintres pour donner de la valeur aux choses les plus insignifiantes par l'étude de l'atmosphère.



DANSEUSE, pastel, par Edgard Degas.

A partir de 1870, l'influence dominante sur le groupe est celle de Corot, dont l'étoile s'élève dans le ciel de notre art, et finit par y briller comme une des plus pures lumières. Les premiers tableaux de Monet, de Pissarro et de Sisley sont tout imprégnés du Corot de la *Porte d'Arras* et du *Beffroi de Douai*, et le charmant Lépine, dans ses sujets des quais de la Seine, ou Eugène Boudin dans ses marines, devaient rester fidèles à cette manière exquise. Mais vers le même moment, deux nouvelles influences se mêlent à la première ; l'une est celle des Japonais, que l'on commence alors à connaître par les estampes (collections Goncourt, Bing, Hayashi), surtout Hoksaï, avec ses merveilleux croquis, son art instantané de cinématographe ; l'autre est celle du grand Anglais Turner qui, répudiant les mélanges de couleurs, n'employait que les tons purs, et obtenait ainsi des visions d'une vivacité inconnue. Il se bornait à juxtaposer les couleurs sur la toile, le mélange s'opérait sur la rétine du spectateur. C'est le *mélange optique*. Claude Monet découvrit ce principe à Londres vers 1871.

C'est alors que l'école, sous l'action du paysage, se préoccupe de plus en plus de la peinture claire et de la lumière vraie (1). Elle devient l'école du « plein air » et, pour rivaliser d'éclat avec les choses, se met à décomposer le ton, à ne plus peindre que par couleurs pures, à tout résoudre en bouquets de fleurs. Dans ce système, les choses ne comptent plus : la forme se dissout, les contours se volatilisent, les objets cessent d'exister avec leur relief, leur substance et leur solidité. Aucun être n'est plus défini par une ligne précise et une couleur reconnaissable. Aucun n'a plus de signalement positif, ni ce que la vieille école appelait le « ton local ». Un linge sera bleu, rose, vert, selon les milieux différents où il sera exposé ; toutes les couleurs seront possibles, excepté le blanc. Un corps, un visage participent des nuances de tout ce qui les environne. Tout se réduit à un jeu d'apparences, à des échanges de reflets, à des irisations de prisme, à un tissu brillant et miroitant de phénomènes,

(1) On a pris l'habitude, depuis quelques années, de faire une place, parmi les précurseurs de l'impressionnisme, au Marseillais Monticelli. Ce peintre offrait, de son vivant, aux consommateurs de la Canebière, des toiles rugueuses et confuses, assez semblables à l'envers d'une tapisserie, dont personne ne voulait, et que les amateurs se disputent aujourd'hui. Il y en a une dizaine au musée d'Édimbourg. Il est vrai que ce peintre a un goût singulier de la belle matière, qu'il pose pure sur la toile, telle qu'elle sort du tube, sans l'intermédiaire du couteau ni de la brosse, et sans beaucoup se préoccuper de la forme ; et ses tableaux ont souvent l'air d'une joaillerie de pierres précieuses, où l'on croit discerner une vague féerie de fêtes galantes. Mais rien ne ressemble moins, par le procédé et par l'esprit, aux œuvres des impressionnistes ; on penserait bien plutôt à certaines toiles de Diaz. En tout cas, personne n'a vu à Paris avant 1900 un tableau de Monticelli, et dans ces conditions on ne peut parler de son influence.

résultant eux-mêmes d'une combinaison d'atomes, de parcelles et de molécules colorées. Ainsi il ne reste plus rien de réel que la sensation du peintre, et l'espèce de savante ivresse que lui font éprouver ses perceptions des choses. Celles-ci ne sont plus qu'un motif que l'artiste interprète, comme on fait d'un thème à variations, selon la nuance momentanée de l'heure, du jour, du sentiment. De là ces tableaux lyriques de Monet, ces « séries » étonnantes des *Meules*, des *Cathédrales*, des *Ponts de Londres*, des *Nymphéas*, où la nature n'est plus qu'un prétexte, où le sujet disparaît et s'évanouit dans la lumière, où l'univers entier n'est plus qu'une vibration, un frémissement lumineux, un mirage ardent, indécis, une féerie brillante, on ne sait quoi d'incertain et de suspect comme une fantasmagorie, un monde d'apparences diaphanes et multicolores. Revanche singulière d'une formule qui, condamnant les peintres au réalisme le plus ingrat, finit par les conduire à la négation de toute réalité, et qui échappe à la médiocrité imposée des objets, par le *subjectivisme* le plus absolu qu'ait jamais osé aucun art.

LA PEINTURE DÉCORATIVE. PAUL BAUDRY. PUVIS DE CHAVANNES

En dehors de ce groupe si remarquable, se tient le groupe classique, à tous les degrés divers du mélange et des concessions aux idées nouvelles : peintres comme Cabanel ou Élie Delaunay, comme Ernest Hébert ou Henner, le plus doué de tous, Luc-Olivier Merson, Lefebvre, Bouguereau, Gérôme, Aimé Morot et ce puissant rêveur d'histoire, cet étrange visionnaire des drames du passé, le vieil Albigeois Jean-Paul Laurens. Il y avait là de grands talents, un peu trop oubliés, comme cet Élie Delaunay, de si pure race française, d'un si beau sentiment dans le *Portrait* de sa mère, et qui dans un autre portrait de vieille femme (collection Georges Desvallières), dans ce visage bon comme le pain, sous un bonnet à coques orné d'un ruban bleu, a mis un rayonnement si tendre de confiance, d'amour et de simplicité. Et j'aimerais parler du singulier Ricard, ce chercheur, cet ami de Gustave Moreau, ce passionné de la belle peinture qui, dans ses portraits de femmes, s'épuisait à unir le mystère de Rembrandt, le charme de van Dyck et les grâces anglaises, et qui parfois arrive à faire d'une *Marquise de Carcano* (au musée du Petit Palais) une apparition irréelle, une magicienne, une Circé.

Mais le fait considérable est que ce groupe lui-même se laisse pénétrer, envahir par le naturalisme : rien n'est plus sensible dans les œuvres, un moment célèbres, d'Henri Regnault ou de Bastien Lepage, dans celles de Gervex, de Roll, de Léopold Flameng. Le fait est très visible dans les essais de peinture décorative, où les gouvernements modernes essaient de reprendre à leur compte le rôle de Mécènes

qu'avaient inauguré François Ier et Louis XIV. La monarchie de Juillet avait entrepris la décoration des églises. L'Empire, la troisième République continuent par celle des mairies. C'est là que l'on peut voir au mieux les conquêtes du naturalisme et, il faut l'avouer aussi, l'abaissement du niveau des idées.

Ce qui manquait le plus, ce n'était pas le talent, c'était l'unité de vues : on en fit l'expérience en deux occasions, dans la décoration du nouvel Hôtel de Ville et celle du Panthéon. Le résultat fut désastreux : on vit subitement l'anarchie de l'école. L'ensemble rappelait le chaos de nos Salons annuels, ou encore ces guinguettes de Mortefontaine ou de Ville-d'Avray, où les rapins de passage peignent sur le mur, en manière d'écot, chacun un morceau de sa façon, sans se soucier du voisinage. Ces échecs retentissants ouvrirent les yeux sur le résultat des désordres introduits par le romantisme, et sur les conséquences de l'individualisme à outrance.

Pourtant, deux grands décorateurs se révélèrent encore, mais si différents qu'à peine pourrait-on les croire contemporains. L'un était Paul Baudry, l'autre Puvis de Chavannes. Le succès du premier fut plus grand de son vivant, et c'est en effet un génie facile et charmant, une espèce de Lesueur avec des grâces de Primatice, une grande élégance de composition, une sensibilité délicatement sensuelle. Son Parnasse, ses aimables Muses du foyer de l'Opéra, sont une des plus jolies fêtes que l'esprit de la Renaissance nous ait données depuis Fontainebleau. Mais Puvis de Chavannes fut un des hauts esprits de la fin du dernier siècle ; pendant quarante ans, à partir de sa première œuvre importante, *la Guerre* et *la Paix* qu'il peignit (vers 1865) pour le musée d'Amiens, il ne cessa d'incarner en figures sereines toutes les grandes idées dont vit notre civilisation. Ces côtés d'idéal, dont se détournait le naturalisme, ces pensées pures, ces divinités qui président à la vie de l'intelligence, et que les réalistes proscrivaient de la peinture, parce qu'elles ne sont pas des sujets d'observation, Puvis leur consacra sa vie, et ce doux enchanteur les fit redescendre sur la terre. Il préparait pour leur séjour de calmes paysages, des horizons paisibles, des vallées aux lointains nobles et harmonieux, des Tempés recueillies comme le vallon de Port-Royal. Dans cette nature limpide, jamais d'orage ni de tempête : il y règne la félicité arcadienne de l'âge d'or et des temps de Saturne, quand la terre se souvenait qu'elle était une étoile.

Sur ces espaces d'une atmosphère déjà surnaturelle, les peintures de Puvis font l'effet d'une croisée ouverte ; et là, dans cette clarté d'une paix élyséenne, habitent encore les Muses, les compagnes studieuses de la rêverie et du loisir, les nobles apparitions qui rendent la vie digne d'être vécue. Patrie, amour, science, justice, religion, toutes les grandes choses qui animent le plan



EDOUARD MANET — LA LOLA DE VALENCE — [illegible]

supérieur de l'être, se meuvent ou se posent dans ces compositions. A Poitiers, à Rouen, à Marseille, à Lyon, au Panthéon, à la Sorbonne ou à l'Hôtel de Ville, le maître se chargea tour à tour de peindre les plus hauts aspects de notre âme, de notre terre et de notre génie. Ce que la fresque avait été pour l'Italie du *quattrocento*, ce qu'avaient essayé de refaire en France les élèves d'Ingres, sur les murs des églises parisiennes, un répertoire de symboles, un bréviaire, un credo national, ce grand maître réussit à nous en rendre l'équivalent : ce fils de la forte Bourgogne nous fit entendre dans la peinture l'éloquence sacrée et la voix souveraine de Bossuet et de saint Bernard.

Un de ses contemporains, un esprit singulier, subtil, un élève de Chassériau, le Parisien Gustave Moreau, fut aussi un chercheur de pierre philosophale, un idéologue, un poète épris des mythes et de l'histoire. L'auteur d'*Œdipe*, de *Jason*, d'*Orphée*, du *Jeune homme et la mort* (1864-1872) eut aussi, dans ce temps de machines et de démocratie, le dégoût de la foule, le dédain du vulgaire. Il ne tint de son siècle que l'amour, l'intuition des siècles abolis. Le passé du monde ne laissait entre ses mains qu'une poussière de fables, quelques pépites d'or, quelques noms magiques qui brillaient comme des pierres précieuses, et où se réduisait pour lui tout l'héritage de l'humanité. Il sertissait ces rêves dans de petits tableaux, le plus souvent des aquarelles, auxquelles il arrivait à donner la consistance de l'émail. Mais cet orfèvre, dans sa savante industrie, n'a créé que des bibelots, une joaillerie philosophique, un écrin de bijoux sibyllins, faits pour le plaisir ésotérique d'un Mallarmé, d'un des Esseintes. Il eut le malheur de passer à côté de la vie.

La grandeur de Puvis, c'est qu'il ne se sépare jamais de la nature. Ame hautaine, d'une élévation presque sacerdotale, vivant, pour travailler, en son atelier de Neuilly, enveloppé du froc blanc des moines des Cîteaux, il repoussait loin de lui les bassesses et les pensées rampantes, mais jamais ne fut l'homme de l'*Odi profanum vulgus*. Il croyait au peuple et à l'art, à la vocation de l'idée, avec la ferveur généreuse du poète et de l'apôtre. La nature, il la préférait à l'état héroïque ou bien à l'état pastoral. La beauté lui apparaissait à l'ordinaire drapée ou nue, dans les attitudes majestueuses que la statuaire antique avait découvertes la première ; pour exprimer les grandes relations de la vie, l'idylle, la noblesse de l'existence, un groupe de jeunes gens qui s'exercent à la lutte, une mère donnant le sein à son enfant, une vierge aux beaux flancs dont la forme porte l'espoir des générations futures, la nudité, en dépit des conventions modernes, lui semble être la seule méthode raisonnable ; elle est pour lui le chaste langage des choses éternelles. Mais Puvis, à l'occasion, savait ne pas mépriser le costume de nos jours ; il pouvait revêtir

de style, dans sa charmante peinture de Rouen, *Inter artes et naturam*, l'humble « complet » de l'étudiant et lui prêter un charme, qui est déjà de l'histoire, comme Ghirlandajo l'avait fait pour le manteau florentin dans ses fresques de Sainte-Marie-Nouvelle.

Il avait l'habitude de procéder par des filtrages, par des calques successifs de ses études et de ses dessins, jusqu'à ce qu'il eût obtenu, par élimination du détail inutile, cette simplicité grandiose qui convient à la poésie des idées générales. Il composait de même ses paysages si doux (*Doux pays*, c'est le nom de l'un d'eux, qu'on pourrait leur donner à tous), si parfaitement décantés, si dénués d'accidents, où coulent des rivières lentes entre des rives argileuses, où des arbres aux belles masses font des bosquets sacrés, et qu'ourle à l'horizon une ligne souple de collines bleuâtres. Hormis quelques paysages célèbres (tels que la Seine à Rouen, vue des hauteurs de Bon-Secours), il lui arrive rarement de peindre un site déterminé, ce qu'en argot d'atelier on appelle un « motif » : et pourtant, nul n'a peint comme lui la *physionomie* d'un pays, l'étendue coupée de marécages de la plaine picarde, la vallée de la Seine sinueuse, s'attardant aux exquises terrasses de Saint-Germain. Paysage mesuré, qui se passe si bien des rocs et du fracas alpestre des beautés romantiques, terre dès longtemps défrichée, aimée, soignée, humanisée, terre imprégnée plus qu'aucune autre de culture, de morale, de civilisation, et telle que les nobles créatures qui peuplent ces campagnes semblent, comme les beaux arbres aux troncs droits et au galbe pur, la naturelle fleur de cet humain limon.

Il avait trouvé de bonne heure la couleur qui convenait à sa peinture : c'était le ton de la fresque, la tonalité virginale de Corot, la limpidité unie, aérienne, la demi-teinte légère des campagnes ouvertes. Sa pensée fuyait les ombres ; elle avait horreur du trompe-l'œil, des reliefs, des saillies vulgaires, des coups de théâtre d'éclairage, qui sont un procédé grossier pour obtenir l'illusion de la profondeur aux dépens de la paix des lignes. Le système de Caravage et de l'Espagnolet, la concentration des jours sur un seul point, pour donner à ce point l'énergie de la réalité, lui semblait plutôt propre à déchirer la toile et à détruire la peinture. Il répudiait de même l'éclat de l'impressionnisme, ces lueurs trop ardentes qui dévorent la forme, les balafres, les bigarrures, les bariolages enflammés de la fête solaire : il écarte ces vanités de la couleur sensuelle, le tissu des mensonges de l'éternelle Maïa. A ces deux artifices de l'art matérialiste, il préfère une peinture tenant à peine de la matière, une grisaille aérienne où vivent les idées pures, où rien ne trouble et n'offusque la méditation. Il conçoit la peinture comme une surface plane, où se développent des rêves. Ses toiles (car il n'a jamais promené le pinceau

du fresquiste sur l'enduit de l'*intonaco*) respectent la muraille. Elles confessent l'architecture. Elles exècrent tout ce qui plafonne, voltige, tout ce qui troue la voûte dans le délire apocryphe d'une feinte apothéose, et préfère à ce faux lyrisme une vision qui plane. Tout se tient dans cet art sévère et plein d'une grâce secrète : figures, paysages, idées, manière de peindre, et jusqu'au choix des heures recueillies, où la nature dépouille les prestiges du jour pour ne conserver que la lumière, réfléchie parfois dans un lac comme le ciel dans une conscience pure, et où l'on ne s'étonne plus de voir, au-dessus d'un bois consacré aux arts et aux muses, passer le vol blanc des idées chères à ce contemplateur.

Il savait trouver pour chacune d'elles une forme plastique ingénieuse, suave, tranquille, sans geste, et d'une beauté toujours monumentale; et de jour en jour ses idées épurées s'allégeaient, se spiritualisaient, devenaient de plus en plus idéales et volatiles, jusqu'à n'être plus que l'*angelica farfalla* du poète, un essaim de créatures célestes et immatérielles qui s'élèvent sans effort et flottent d'un mouvement sans ailes, dans les espaces éthérés. Par cette poétique ingénue, en transformant toute chose, l'artiste parvient à rajeunir cette vieille idée du Parnasse, et à donner une forme aux conceptions les plus nouvelles de la science et de la physique. Il invente à son usage un vocabulaire personnel, et cependant si clair qu'il semble aussitôt saisissable. En récompense, ce noble artiste a eu le privilège de faire l'œuvre la plus populaire de la peinture moderne, lorsqu'il a représenté la petite sainte de Nanterre bénie, parmi des paysans, par un évêque de vitrail. Et la dernière page qu'il ait peinte, sur le soir de sa vie, fut la simple figure où il résuma à la fois, dans la même héroïne, la plus chère de ses œuvres et le plus grand attachement de son cœur : celle d'une vieille femme immobile sur sa terrasse au clair de lune, toute droite, et pareille dans la nuit bleue aux antiques statues de Chartres et de Corbeil, et qui veille sur les songes de la ville endormie, pour que sa muette présence, comme une vigilance et une inquiétude éternelles, écarte de ses enfants l'esprit impur et les démons et la souillure des barbares.

III

LA SCULPTURE SOUS LE SECOND EMPIRE. J.-B. CARPEAUX La sculpture présente un développement moins compliqué. C'est que le naturalisme, après Rude et Barye, y était une beaucoup moins grande nouveauté qu'en peinture. A toutes les époques de l'histoire, n'avait-il pas été la loi de nos sculpteurs?

En sculpture, l'homme de génie, celui d'où tout dérive jusqu'à la fin du siècle, c'est le maître de Valenciennes, Jean-Baptiste Carpeaux. En une quinzaine d'années d'un furieux labeur, de 1860 à 1875, labeur dont les grandes étapes sont l'*Ugolin*, le pavillon de Flore, le groupe de la *Danse* et la fontaine de l'Observatoire, ce maître inimitable a précipité dans son art une somme de vie, une intensité d'énergie, de volupté, de mouvements et de frémissements, telles que les conséquences s'en épuisent à peine au bout de cinquante ans. D'une part, la filiation avec Rude est évidente, témoin l'*Enfant à la coquille* de 1857, qui semble un frère plus jeune du *Pêcheur napolitain*, et témoin encore le portrait du prince impérial, la statue juvénile et populaire de l'*Enfant au chien*, qui rappelle de si près le *Louis XIII* d'argent du château de Dampierre ; il serait difficile aussi de ne pas reconnaître dans la rugissante figure de la *Défense de Valenciennes* un souvenir très proche de la *Marseillaise* de l'Arc de Triomphe.

Et pourtant, quelle ardeur, quelle fièvre nouvelles ! L'*Ugolin* est le père d'une famille immense de sculptures dramatiques. A ne considérer que le sujet, l'horreur de l'expression, la grimace tragique de l'affamé qui se mord les mains, on serait tenté d'abord de distinguer ici comme une invasion de sentiment romantique : il aura fallu quarante ans à la sculpture pour donner un pendant aux *Massacres de Scio*. « Je vais livrer au monde artistique une des œuvres les plus émouvantes du siècle, » écrivait l'auteur lui-même, non sans une plébéienne emphase. Jamais peut-être, depuis Puget, et même depuis le *Laocoon*, la sculpture n'avait abordé avec plus de vigueur le domaine de la souffrance physique. Jamais elle n'avait traduit ce thème avec une entente plus profonde de la composition. Mais le pathétique, dans un art qui ne s'exprime que par le relief, est lié par des rapports intimes avec le naturalisme : presque tout, en sculpture, est une affaire de modelé ou, comme dit Berenson, une affaire de *valeurs tactiles*. Comparez la sculpture lisse, abstraite de Canova, avec le modelé enragé de Carpeaux : quelle différence dans la manière de traiter le morceau ! Tout un monde sépare ces deux conceptions de la forme. « Je veux, disait encore l'auteur, *que le moindre débris de ma statue soit par lui-même intéressant*. » On croit déjà entendre Rodin : Rodin a été, toute sa vie, hanté par cette statue. Il a commencé par refaire le groupe à sa manière. Et, pour la contraction des membres, pour la science et l'usage des ombres, sa figure du *Penseur* est-elle autre chose qu'une variante de l'*Ugolin*?

La *Flore* qui rit au soleil en écartant un rideau de feuillages, a les mêmes mérites, tournés du côté de la grâce : son corps charmant fleurit de toutes les fossettes de Clodion. Déjà, dans ce merveilleux morceau, la sculpture fait mauvais ménage



FLORE (1866), bas-relief pierre, par J.-B. Carpeaux (Pavillon de Flore, au Louvre).

avec l'architecture. Lefuel s'en inquiétait. Carpeaux a passé sa vie à se battre contre les architectes. Son groupe de la *Danse*, à la façade de l'Opéra (il dépasse de près d'un quart les dimensions prévues par Garnier), jette sur cette façade un trouble irrésistible, un mouvement si frénétique et si abandonné, une souplesse et, si je puis dire, une odeur si efféminée de chair épanouie, une telle violence de rythme bondissant, que la première impression, devant cet *Evohé!* fut presque du scandale. Auprès de cette chose tourbillonnante, toute autre sculpture paraît figée. Il faut remonter jusqu'à Rubens pour trouver, en peinture, l'équivalent de cette sensuelle orgie. La fontaine de l'Observatoire unit à ces vertus plastiques une incomparable harmonie et la puissance monumentale. Cette ronde de quatre femmes tournant dans une orbite fatale, portant sur leurs épaules la sphère légère de l'univers, entraînées dans le mouvement d'une gravitation éternelle ; ce motif, où s'épanouit un thème tout français, venu des Grâces de Germain Pilon et de la pendule de Falconet, mais empreint cette fois d'une grandeur et d'une mélancolie nouvelles ; ce groupe, sur son piédestal, parmi les marronniers de l'avenue, dans la perspective du Luxembourg, entouré des chevaux marins, des tortues de Frémiet, forme un ensemble peut-être unique dans l'art moderne. C'est la plus belle composition décorative qu'on ait faite depuis les jardins de Versailles. Les bustes de Carpeaux, la duchesse de Mouchy, Mme de La Valette, la princesse Mathilde, Dumas fils, Mlle Fiocre, la danseuse dont on sent, dans l'espiègle et mutin visage, le trémoussement de ses jambes et la légèreté de biche, font paraître Houdon presque froid, tant l'artiste a su rendre l'impressionnabilité des traits et le tressaillement des yeux, des lèvres, de l'épiderme.

FRÉMIET. LES NÉO-FLORENTINS. LA SCULPTURE DÉCORATIVE Après Carpeaux, Frémiet, le neveu de Rude, a hérité d'un style plus ferme et plus viril où l'on retrouve l'âme héroïque de son oncle. C'est le grand maître de la statuaire équestre (*Louis d'Orléans* à Pierrefonds, *Napoléon*, *Étienne Marcel*, le *Du Guesclin* de Dinan, *Vélasquez* au jardin de l'Infante, etc.), et celui de l'humanité féroce et de la vie bestiale. Le naturalisme scientifique, les idées darwiniennes du temps, jetaient ce Bourguignon, compatriote de Buffon, dans des rêveries épiques où l'on voyait des hommes barbares lutter avec des ours et de hideux gorilles. Ce petit homme au cou de taureau fut, avec Barye, le poète du Muséum, le grand sculpteur des époques farouches de la nature.

Un autre groupe pourrait s'appeler le groupe des Florentins : Louis-Paul Dubois, Chapu, Delaplanche, Antonin Mercié, Falguière, Eugène Guillaume,



LA DANSE (1869), groupe pierre, par J.-B. Carpeaux (Façade de l'Opéra).

Saint-Marceaux, en qui semble renaître l'acuité de style de Mino da Fiesole ou de Desiderio. Ces classiques modérés sont un peu, si je puis dire, les Préraphaélites du ciseau : ils rompent avec le style baroque, ils cessent de s'inspirer à Rome, et retournent aux sources plus pures du réalisme florentin, à cette manière raffinée de traduire la nature. Leur art ressemble parfois à l'art de la Renaissance. Ils se servent volontiers du bronze, en orfèvres et en médailleurs. Le tombeau de Lamoricière, par Louis-Paul Dubois, au transept de la cathédrale de Nantes, fait pendant à celui de Michel Colombe, et n'est pas un morceau indigne de ce voisinage. Sa *Jeanne d'Arc* est la plus charmante qui existe, et partage la faveur populaire avec celle de Frémiet, qui se dresse sur ses étriers, dorée et toute petite sur son grand cheval de labour, sur la place des Pyramides.

On ne peut que nommer cette foule d'artistes, qui feraient la gloire d'une époque, une des plus brillantes équipes de talents qu'il y ait eu dans aucun art. Popularisés par les bronzes de Barbedienne, les morceaux célèbres, et même les chefs-d'œuvre abondent : le Luxembourg en est plein. Ce qui manque, ici comme partout, c'est l'ensemble. En dehors des bustes et des morceaux de musée, le seul objet de la sculpture a été de produire des statues de grands hommes. Deux grandes séries ont été faites, les gloires de la France aux galeries du nouveau Louvre, et les gloires de Paris dans les niches du nouvel Hôtel de Ville. Elles sont peu significatives. Mais, ces cadres remplis, les statues se sont mises à déborder dans les rues, à envahir les squares, à se mêler à la foule. Ajoutez à cela, après l'avant-dernière guerre, les centaines de monuments de la Défense ou du Souvenir, les variantes du Lion de Belfort ou du *Gloria Victis*, les monuments à Gambetta, à l'Alsace-Lorraine, aux libérateurs du territoire. La religion nationale, sous cette double forme, a créé, elle aussi, son iconographie, sa légende, presque aussi abondante que celles du moyen âge ; ce culte, comme l'autre, a ses saints, qui sont les hommes célèbres. Mais le choix est moins pur, et les œuvres qui en résultent ont souvent le tort d'être vulgaires. Dans cette démocratie de marbre, le cours de la gloire est à bon marché. Cette population de statues, qui encombre nos avenues et nos jardins, laisse regretter les vieux saints de bois sur leurs autels, les Vierges peintes dans leur niche à l'angle des maisons, et même le vague Olympe qui offrait, dans les parcs d'autrefois, à l'imagination classique des thèmes de rêveries. Elle occupe l'attention et force le regard par des gestes désordonnés et des attitudes héroïques. Le boulevard Saint-Germain offre dans son parcours un curieux résumé de l'Histoire de France, à la mode des manuels d'école républicaine ; le Luxembourg, le parc Monceau, sont devenus un véritable musée de gens de lettres. Le mal gagne



LA MARQUISE DE LA VALETTE (1862), marbre, par J.-B. Carpeaux (Musée du Louvre).

la province : pas de ville qui n'ait produit un général, un inventeur, un journaliste ou un ministre, qu'un comité local ne puisse ériger en bronze, et qui ne devienne l'occasion de mandements laïcs, un exemple aux gamins qui veulent arriver.

AUGUSTE RODIN Il y a beaucoup de médiocre dans cette production ; mais le pis est toujours le manque de doctrine, l'indiscipline, l'absence de support monumental. Telle serait la morale de ce qu'on pourrait appeler le « cas Rodin ». Ce génial artiste, doué comme nul sculpteur ne le fut, et tourmenté en outre du désir des grandes choses, ne put venir à bout d'un seul des ensembles qu'il rêva.

Il avait débuté, à l'ombre du grand Barye, par des bustes qu'on a récemment retrouvés, celui de son père, celui d'un prêtre, directeur du collège d'Eudistes où cet enfant de la rue Mouffetard fit quelques mois de novicat, et surtout celui d'une jeune femme aux traits passionnés, sous une magnifique chevelure en désordre, et qui devait être la compagne dévouée de sa vie ; et ces ouvrages de jeunesse, d'une fermeté de style à ne pas être désavoués par Rude, comptent encore parmi les meilleurs qu'il ait faits. Toute sa vie, d'ailleurs, il aima à se délasser de ses grands ouvrages par des portraits qu'il a semés en marge de son œuvre : portraits de femmes, d'artistes, d'hommes d'État, le huguenot *Jean-Paul Laurens*, pareil à un martyr de Simon de Montfort, l'ascétique *Puvis de Chavannes*, *Falguière*, *Becque*, *Clemenceau*, galerie qui comptera dans l'histoire comme une des plus belles séries de documents humains. Il avait cette faculté de saisir dans la vie présente les traits qui feront rêver l'avenir et le rendront songeur : comme, devant les portraits de Titien, nous croyons voir des hommes plus beaux et plus vivants que nous, Rodin possédait le privilège de discerner autour de lui des éléments de grandeur. De quel ton ne parlait-il pas d'un Puvis, d'un Branly ! La nature, selon lui, n'était pas lasse de produire ; la grande Mère, toujours féconde, n'avait pas enfanté de nos jours des fils dégénérés. Tout en lui protestait contre l'idée d'une décadence. Il sentait bien lui-même qu'il était de la grande race.

Après une longue jeunesse obscure et difficile, il revenait de Bruxelles, âgé de quarante ans, avec deux figures qui le rendaient immédiatement célèbre : *l'Age d'airain* (1877) et le *Saint Jean-Baptiste*. La première, cette figure d'un homme qui sort d'un rêve, était un des chefs-d'œuvre de la sculpture française. L'artiste y avait reproduit le modèle avec ce scrupule de Primitif, avec cette vérité absolue qu'on avait reprochés naguère à l'*Œdipe* d'Ingres, avec une finesse de modelé,



LA DUCHESSE DE MOUCHY (1868), marbre, par J.-B. Carpeaux (Musée de Valenciennes).

une précision de rendu qui firent penser à un moulage ; Carpeaux lui-même n'approchait pas de cette subtilité d'analyse ; et cependant il y avait, pour relier cette multitude d'observations exactes, une souplesse de ligne, une beauté d'attitude et de sens, qui annonçaient le grand poète. Une figure de femme, qui était l'Ève de cet Adam, s'est malheureusement perdue.

L'auteur de ces merveilleux morceaux était sans contredit un des maîtres souverains de la forme. Il se sentait, comme Michel-Ange, de taille à sculpter des montagnes. Déjà il tournait autour de Victor Hugo, dont il faisait, d'après nature, avec une épingle emmanchée dans un bout de crayon, d'étonnantes pointes sèches. Il voulait égaler par le ciseau le vieux mage des lettres françaises, se résumer dans une grande œuvre qui serait sa *Légende des siècles*, son abrégé de l'univers. Sur le modèle des portes de bronze de Lorenzo Ghiberti au baptistère de Florence, il conçut le projet de sa *Porte de l'Enfer :* c'était le thème magnifique de la porte des songes, tel que l'avait tracé Homère, le thème repris sans cesse, de Bitonto à Pise et à Saint-Zénon de Vérone, par le moyen âge italien, la grande idée du rêve au seuil de l'Infini, devant le porche du mystère. Mais on n'exécute pas une telle œuvre à volonté ; cette porte sans destination, qui ne s'ouvrait sur rien, conçue en dehors de tout monument, devenait un ambitieux hors-d'œuvre, un bibelot indépendant, un caprice sans conséquence. L'absence de programme et de cadre entraînait fatalement à la sculpture-tableau, aux formes saillantes et déchiquetées, au morceau pour le morceau ; l'ouvrage, inextricable et perdu de détails, rappelle le fantastique de Gustave Doré, la « Renaissance second Empire ». L'auteur y travailla vingt ans, et s'aperçut de son erreur. Il se résigna à débiter sa porte par morceaux et l'exploita comme une carrière, — c'est de là que proviennent quelques-unes de ses œuvres capitales, l'*Ève*, le *Penseur*, et l'immortel *Baiser*, — gémissant de ce gaspillage auquel les conditions modernes réduisaient son génie, et s'écriant, devant le vieux portail de Chartres : « Nous ne sommes plus que des épaves ! »

Il n'arriva pas davantage à réaliser son fameux *Monument du Travail*, ni à mettre sur pied d'une manière cohérente le monument de Victor Hugo. Ce qu'on voit au Palais-Royal n'est qu'un extrait, un résumé de la pensée primitive. Cet homme, qui rêvait de portails et de tours, qui eût été à l'aise sur le chantier d'une cathédrale, ne fit guère que des morceaux. Son œuvre immense n'est que miettes et que ruines. Il essaya de prendre sa revanche en appliquant à ces morceaux les lois du style monumental : il reprit son *Saint Jean-Baptiste* sous une forme plus grandiose, et en fit *l'Homme qui marche*. C'est à ce genre de recherches que se rattache la simplification suprême de sa manière, *les Bourgeois de Calais* et le *Balzac* (1898),



CENTAURES, étude à la plume pour la *Porte de l'Enfer*, par Auguste Rodin
(Musée Rodin).

la plus discutée et l'une des plus belles de ses œuvres. Parti du sensualisme et du naturalisme purs, ce grand homme, par ses seules forces, réinventait les règles classiques de l'art constructif, multipliant en même temps les ébauches, les essais de tout genre, les mille groupes voluptueux où le vieillard épanchait son amour toujours jeune de la vie, s'élevant de jour en jour à une intelligence de l'art plus fine et plus profonde, et laissant derrière lui, dans sa maison de Meudon et dans ce bel hôtel Biron, où il s'était retiré, dans un cadre de l'ancienne France, les débris de son œuvre éparse et le drame de son existence, comme un grand enseignement et une pathétique leçon.

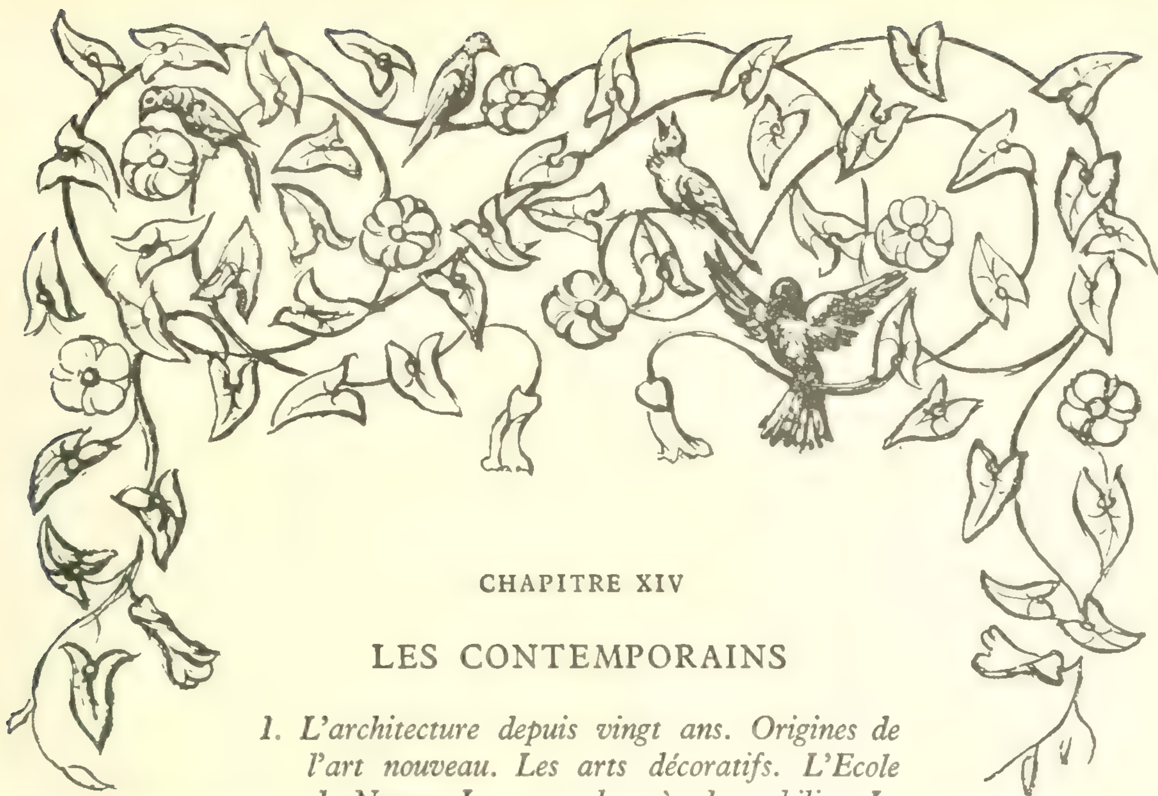
RAYONNEMENT DE L'ÉCOLE FRANÇAISE. LA CENTENNALE DE 1900. LA MÉDAILLE. LA SEMEUSE DE ROTY Et cependant, telle qu'elle est, avec tous ses défauts, son malaise, son désordre et ses avortements, cette école française de la fin du dix-neuvième siècle est le laboratoire du monde, le milieu turbulent, actif, passionné, intelligent, où naissent, où se critiquent, d'où se propagent les idées. Avec ses Salons annuels, dédoublés depuis 1889 en deux sociétés rivales, en marge desquelles s'installe encore le Salon des Indépendants ; avec son École des Beaux-Arts, ses dix académies privées (Julian ou Colarossi), où tous les jours, devant la jeunesse studieuse, on pose le modèle ; avec ses musées, ses cénacles, ses quartiers pittoresques de Montmartre et de Montparnasse, de la rue Lepic et de la Grande-Chaumière, Paris est depuis cinquante ans ce qu'il était déjà au temps de Charles V et de Christine de Pisan, « le premier endroit du monde en fait de peintrerie ». Toute l'école américaine, un Whistler, un Sargent, s'est formée à Paris. Un George Inness est un reflet de nos peintres de Barbizon ; un Alexandre Harrisson a reçu les plus précises leçons des marines de Courbet. A Boston, devant le porche de l'église de la Trinité, où Robinson a imité une église auvergnate, c'est le chef-d'œuvre de Labrouste dont une copie abrite la belle bibliothèque, et dans l'escalier de cette bibliothèque, le visiteur est accueilli par les dernières peintures de Puvis de Chavannes.

Mais nulle part nos impressionnistes et nos naturalistes n'ont été plus goûtés, mieux suivis qu'en Allemagne, par les Adolf Menzel et les Max Liebermann. Ces artistes trouvaient dans nos maîtres les exemples nécessaires pour échapper au prétentieux idéalisme des Cornélius et des Kaulbach. Aujourd'hui encore, c'est à Dresde, à Berlin, qu'il faut chercher, à l'étranger, les meilleurs exemplaires de Courbet, de Manet. En Hollande, jusqu'en Suède, la peinture française du milieu du dernier siècle a réagi de la manière la plus visible sur des peintres comme

Anton Mauve, les Maris, Josef Israels, Anders Zorn. Mais la plus singulière de ces renaissances nationales, opérées par Paris, est celle de la peinture espagnole. Déjà des maîtres élégants, un Madrazo, un Fortuny, ou l'illustrateur Daniel Vierge, s'étaient placés au premier rang des célébrités parisiennes. Mais on peut dire que c'est à Paris, par les exemples de Courbet, de Manet, de Bonnat, de Ribot, que les jeunes peintres espagnols ont retrouvé le sens de leurs traditions, le style de Greco et de Zurbaran, avec les Zubiaurre et les Zuloaga.

On eut, peu de temps avant la guerre, l'occasion de juger d'ensemble ce rôle de la France : c'était en 1900, à la dernière des grandes Expositions universelles. Fêtes, vastes rendez-vous du progrès pacifique, immenses foires, semblables à celles du moyen âge, et dont nous ne reverrons plus de longtemps les pareilles ! Pour ce jubilé, pour cette halte solennelle dans l'histoire, à l'heure du changement de siècle, on avait eu l'idée de réunir de toutes parts les archives, les titres artistiques de la France. Tous les musées, toutes les églises, les collections privées s'étaient dépouillés de leurs trésors : jamais on ne reverra un tel amas de merveilles. C'était d'abord le prodigieux Cluny du Petit-Palais, où scintillait l'écrin confus du moyen âge. En face, on avait rassemblé les œuvres de la France moderne. Cette exposition était double : elle comprenait une Centennale exclusivement française, et puis un choix de la production européenne des dix dernières années. C'était le résumé de la France depuis cent ans, sous une demi-douzaine de régimes, du Consulat à la troisième République, à travers sept révolutions : on voyait là David, Prudhon, Delacroix, Ingres, Corot, Daumier, naturalistes, impressionnistes, toutes les écoles, tous les systèmes ; et quel pays au monde aurait pu aligner une pareille armée de grandes œuvres et de grands noms ? Et l'ensemble produisait d'abord, comme un spectacle de la nature, une impression de fatigue et de lutte. Mais bientôt, quel accord se dégageait du concert de cet immense effort ! Quelle logique interne dans le développement de ce discours ! Où trouver ailleurs une telle somme de vie, une plus héroïque passion de la beauté ?

Cette France a créé son symbole. Un art, qui a eu alors une singulière renaissance, la médaille, si belle sous les doigts de Chaplain, de Ponscarme, a trouvé un jour son chef-d'œuvre sous le burin de Roty : la figure de cette femme qui marque nos pièces d'argent, et qui va semant à pleines mains sur le monde, à l'aurore, la graine mystérieuse d'où lèveront les moissons futures. Comme au temps des cathédrales, la France du dix-neuvième siècle est restée la Semeuse.



CHAPITRE XIV

LES CONTEMPORAINS

I. L'architecture depuis vingt ans. Origines de l'art nouveau. Les arts décoratifs. L'Ecole de Nancy. Le verre, le grès, le mobilier. Le Paris moderne. Eglises, gares, grands magasins. — II. La peinture. Suite de l'école impressionniste : Albert Besnard. Réaction contre l'impressionnisme. Eugène Carrière. Le groupe de 1900. Le nouveau classicisme : la leçon de Cézanne et de Gauguin. Les nouveaux décorateurs : Maurice Denis, René Piot. La sculpture : Bartholomé, Bourdelle, Maillol. — III. La guerre de 1914. La France à refaire. Conclusion.



U sortir de la grande crise du dix-neuvième siècle, qui a pris les noms successifs de romantisme et de naturalisme, mouvements dont l'école dite « impressionniste » n'a été que la suite logique, il nous reste, pour terminer, à esquisser l'histoire de la dernière crise contemporaine, celle qui s'est passée et se continue sous nos yeux ; il nous reste à voir l'art français essayer de secouer le régime anarchique dont il souffrait depuis David et tenter d'instituer un nouvel ordre classique.

Ces efforts, qui remplissent les vingt-cinq ou les trente dernières années, ne se sont pas toujours accomplis avec beaucoup d'ordre et de discipline ; ils ont manqué de cohésion et de direction. Il ne s'est pas trouvé un homme de génie pour en prendre la tête et le gouvernement ; le tableau de ce curieux essai de restauration d'un ordre sera sans doute aussi confus que celui de l'époque précédente. On y

verra plus que jamais se heurter, se combattre les programmes, les tendances, les idées, les tempéraments ; c'est la conséquence fatale de l'absence d'enseignement et de doctrine qui est la condition de l'art depuis cent ans. C'est ce qui a condamné une part de cet effort à demeurer stérile. Mais peut-être que l'avenir ne manquera pas de reconnaître dans cette période passionnante les linéaments et les principes d'un siècle de reconstruction.

ÉCLECTISME OFFICIEL. LE TRIOMPHE DE LA RÉPUBLIQUE Dans l'ensemble, la République n'a guère fait que continuer, pendant une vingtaine d'années, les habitudes artistiques léguées par le second Empire. Sa situation elle-même, longtemps précaire et incertaine, lui faisait une loi de l'éclectisme. Loin d'oser déclarer la guerre à aucune forme du passé, elle semblait s'efforcer de faire croire qu'il n'y avait rien de changé. Son programme consista d'abord à vivre et à durer, à grouper autour de l'État toutes les écoles, tous les partis, en essayant de rassurer et de se concilier tout le monde. Si elle n'alla pas jusqu'à relever les Tuileries, une de ses premières décisions fut de rebâtir l'Hôtel de ville, incendié par la Commune, et elle charge Ballu, l'architecte de la Trinité, de refaire une façade dans le style de Boccador. Ainsi elle débutait par un pastiche de la Renaissance ; et ce pastiche à son tour devenait une espèce de règle, en province comme à Paris, toutes les fois que l'on eut à construire des mairies. On ne pouvait commencer d'une manière plus modeste.

Lorsque la République ne se bornait pas tout bonnement à installer ses ministères dans des hôtels de l'ancien régime, logeant son Président, par exemple, dans un palais de la Pompadour, elle continua docilement à édifier des colonnades, à propos et hors de propos, comme à l'École de Médecine ou au ministère de l'Agriculture, ce qui marquait un grand recul en fait de convenance et d'appropriation sur les œuvres élevées cinquante ans auparavant par l'école rationnelle des Vieil et des Labrouste, par pure ambition de paraître et de faire figure, et afin de ne pas avoir l'air de parents pauvres à côté du passé. On voulait même ces colonnades plus que jamais colossales, comme il arrive au Grand Palais des Champs-Élysées, où le péristyle n'est d'ailleurs qu'un trompe-l'œil, un maquillage appliqué après coup sur une architecture de fer. L'essentiel, pour les auteurs, a été de tendre au gigantesque et de surenchérir sur la colonnade du Louvre. Il s'agissait de faire plus grand que Louis XIV.

Il en va de même, dans un genre différent, du fameux groupe de Dalou, le *Triomphe de la République*, sur la place de la Nation, dont l'inauguration, célébrée

dans un *Cahier* de Péguy, fut, en 1903, une des grandes journées de la présidence de M. Loubet, et qui est d'ailleurs une fort belle chose. Dalou est un fort grand artiste, auteur de quelques bustes admirables, dans la meilleure tradition du dix-huitième siècle ; son *Monument à Delacroix*, dans le jardin du Luxembourg, est une composition charmante, une des plus ingénieuses et des plus réussies que nous ayons en ce genre de panégyriques profanes, renouvelé de l'ancienne sculpture des tombeaux. Le goût qu'avait ce maître habile pour les sujets populaires, empruntés au monde du travail, à l'imitation de Millet et du Belge Constantin Meunier, le fit choisir pour glorifier en bronze le Progrès pacifique et le triomphe du Quatrième État. Cette œuvre vigoureuse, pompeuse, avec son attelage de lions, son cortège de forgerons, d'Hercules, de Cérès paysannes et de génies ouvriers, qui sont des Mercures et des Apollons, cette puissante machine, bruyante apothéose du prolétariat, ce menaçant épouvantail n'est en réalité que le dernier des enfants de Coysevox et de Pigalle : on le verrait très bien, à la place du groupe de la *France triomphante*, dans le décor monarchique d'un bosquet de Versailles.

ABSENCE DE STYLE. GOÛT DES COLLECTIONS. LE MEUBLE ET LA COPIE D'ANCIEN Ainsi, pendant vingt ou trente ans, les formes de l'art changèrent à peine, et la France de la République continua de vivre sur l'héritage du siècle passé. Elle continuait d'utiliser, sans beaucoup de discernement, les talents de toutes les paroisses, de Jean-Paul Laurens à M. Willette et de Cabanel à Puvis, heureuse de montrer ainsi sa largeur de vues et l'empressement de tous à travailler pour elle, fière de ce libéralisme qui laissait à chacun le droit de s'exprimer, comme si une entreprise artistique ressemblait à un débat parlementaire, et naïvement confiante en cette démocratique idée, que tant de dissonances finiraient par se résoudre d'elles-mêmes en harmonie.

Le résultat, on le vit dans toutes les grandes décorations de ce temps, au Panthéon, à la Sorbonne ou au nouvel Hôtel de Ville, comme dans la Salle des Illustres, au Capitole de Toulouse ; on le vit aux Gobelins et à Beauvais, puisque le gouvernement du peuple se devait de ne pas faire moins qu'avaient fait les rois pour les arts somptuaires. On vit le résultat : ce fut une cacophonie. Nous avions à revendre des talents admirables, mais il n'y avait plus d'école française ; les derniers restes d'ordre et d'unité de doctrine, maintenus par l'atelier d'Ingres, avaient achevé de disparaître. Il ne restait qu'une collection de personnalités brillantes, un chaos de formules et de tempéraments. Tel était le fruit de la désorganisation introduite dans les arts par cent ans de Révolution.

C'est peu après l'Exposition de 1878, surtout aux environs de 1885, que cet état de choses commença de frapper les esprits clairvoyants. En dépit de l'éclat artistique de la France, il n'y avait plus nulle part ni idées ni *Credo* communs ; on s'apercevait que depuis trente ans, la France n'avait plus de style. Ce qu'elle avait su faire à toutes les époques de son histoire, c'est-à-dire des meubles, les éléments du décor familier, en rapport avec sa fortune et ses conditions d'existence, elle s'en trouvait soudain devenue incapable. Ce n'est pas qu'elle manquât d'ouvriers très habiles : mais la faculté d'invention paraissait presque tarie. On se bornait à copier les styles du passé ; tout le faubourg Saint-Antoine n'était plus occupé qu'à reproduire pour la bourgeoisie des modèles de buffets Henri II et de fauteuils Louis XIV, auxquels le culte bien connu de l'impératrice Eugénie pour les souvenirs de Marie-Antoinette faisait ajouter des imitations de Trianon. Il est probable que ses appartements des anciennes Tuileries avaient au moins pour eux la perfection de l'exécution, une certaine valeur d'harmonie et de luxe, comme il en reste des exemples à l'hôtel Païva ou à l'hôtel Sagan ; mais on ne voit pas sans tristesse les beaux talents d'un Pierre Magnin, d'un Delaplanche et d'un Dalou s'employer, dans le buffet des Arts décoratifs, à produire une simple répétition d'ancien.

La société du second Empire semblait ainsi prendre à son compte les styles du passé, comme pour se vieillir et se donner un faux air d'ancien régime. La manie du bibelot, de la collection (on connaît la fameuse collection San Donato, celles du baron Double ou du baron Spitzer), le plaisir de se loger dans des meubles historiques, n'étaient peut-être qu'une forme de cette prétention ingénue ou de cet instinct conservateur ; elles n'étaient guère encourageantes pour l'avenir de l'art. L'imagination semblait à ce point épuisée, qu'on en était venu, en fait de meubles nouveaux, à faire des meubles de tapissier, en noyant toutes les formes sous le capitonnage empâté et les flots de crépines, comme la silhouette des femmes disparaissait en même temps sous l'amoncellement des châles de cachemire et la cage des crinolines.

INFLUENCES ÉTRANGÈRES. L'ANGLETERRE ET L'EXTRÊME-ORIENT Cette éclipse du style devint surtout sensible dans les années suivantes, les premières de la République. Elle parut tout à fait frappante aux Expositions internationales, qui nous mettaient en présence de ce qui se passait à l'étranger. C'est dans ces occasions que se découvrirent deux faits, qui allaient exercer une grande influence : ce fut d'une part l'exemple des Anglais qui, à l'école de Ruskin

et de William Morris, étaient parvenus à recréer chez eux un art décoratif, et ce furent surtout les arts d'Extrême-Orient. On peut dire que ces deux causes jouèrent dans les arts plastiques un rôle comparable à celui de la musique de Wagner et des littératures du Nord dans le domaine des idées. D'ailleurs, toutes ces influences se mêlèrent plus ou moins ; elles eurent leur part d'action dans ce qu'on a appelé l'école symboliste ; on en retrouve plus d'une trace dans les étranges féeries d'un Odilon Redon, dans ses capricieuses et bizarres femmes-fleurs ; on trouve plus d'un de ces rêves, de ces vagues mirages polaires, de ces transpositions de gammes musicales, fixés comme un trouble breuvage dans le translucide sortilège d'un verre de Gallé.

RENAISSANCE DE LA CÉRAMIQUE. EUGÈNE CHAPLET, ETC. La réforme, en effet, partit (ce qui ne s'était jamais vu), non d'un grand architecte, d'un Philibert Delorme ou d'un Charles Garnier, mais de l'infiniment petit, de ce qu'il y avait, dans le monde des arts, de plus inférieur et de plus dédaigné. Elle commença spontanément, sans nulle idée d'ensemble, en dehors de tout programme et de toute coterie, par l'objet d'art, le bibelot et le bijou. Chose curieuse, et qui montre bien l'extraordinaire lacune des idées directrices : c'est par les arts industriels, c'est par l'émail, l'orfèvrerie, c'est par le plus petit détail que recommença, en quelque sorte, la construction de la Cité. Ainsi, aux temps barbares, le patron et l'ancêtre de l'immense lignée des artistes français fut un orfèvre, saint Éloi.

Les débuts furent bien humbles. C'est en voyant les étonnantes poteries de l'Orient, les faïences vernissées, les somptueux carreaux émaillés de la Perse, les grès de la Corée et du Japon, où l'artiste, sans chercher à imiter aucune forme précise, a su égaler ce qu'il y a de plus magnifique dans la nature, les teintes de l'aurore, les coulées des métaux, la tendresse de la chair et l'épiderme de la rose, c'est en voyant ces chefs-d'œuvre des maîtres d'Ispahan et de Satsuma, que l'idée vint à quelques-uns de leur ravir leurs secrets. Cette conquête de la céramique et des arts du Grand Feu est un des épisodes héroïques de l'art contemporain ; on vit des hommes, un Carriès, un Eugène Chaplet, un Deck, un Delaherche, après eux un Lachenal, un Lenoble, un Dammouse, se faire salamandres, s'identifier avec le génie brûlant et capricieux de la flamme, rechercher au fond de leurs fours ce que fait la nature dans ses profonds creusets. Il s'agissait pour eux de retrouver les formules de ces couleurs perdues, de ces bleus de lapis ou de ces rousseurs de rouille, de ces couvertes tantôt opaques et tantôt transparentes, de ces matières qui feraient

croire, par leurs métamorphoses, à on ne sait quelle énigmatique identité des éléments. Il s'agissait de fixer dans les formes d'un vase un fragment somptueux de la vie universelle. A cette œuvre surhumaine, Chaplet sacrifia ses yeux. La nuit se ferma sur ses paupières brûlées pour avoir voulu s'approcher trop près du foyer de la création.

Mais les premiers chefs-d'œuvre de cet art d'alchimiste surprennent, émeuvent l'opinion. L'étrange beauté de ces objets sans utilité propre, faits pour la pure contemplation, ramène l'attention sur le décor de nos intérieurs ; on reprenait intérêt à ces produits d'un art qui représentait tant de recherches et de passion, où l'artiste avait mêlé un peu de son âme et de sa vie. On concevait la dignité d'un objet qui avait coûté tant de travaux et de tourments. On apprenait enfin le prix de la technique, des procédés matériels et de ces recettes pratiques que notre civilisation avait eu le tort de laisser perdre, méthodes qui faisaient le charme inépuisable des arts de l'Orient, et dont toute notre science ne nous offrait pas l'équivalent.

ÉMILE GALLÉ. L'ÉCOLE DE NANCY Deux ou trois parmi ces chercheurs et ces initiateurs méritent une place à part : le joaillier Lalique, l'ornemaniste Grasset et le verrier Émile Gallé, sans s'être donné le mot, esprits d'éducation et de métiers très divers, ces trois hommes exercèrent une influence très profonde.

Personne n'a dépensé dans son art un génie plus raffiné et plus impérieux que M. René Lalique ; nul n'a plus fait pour le renouveler, en substituant à la richesse grossière de la gemme, la richesse infinie de l'invention et du caprice, spiritualisant le bijou, réhabilitant les déchets, la perle baroque, le quartz ou le simple cristal, composant des parures exquises auxquelles il donnait toutes les formes de la fleur, de la graine et de l'insecte. Grasset, avec des vues plus vastes, vivifiait le livre, la typographie, l'illustration, la ferronnerie et le vitrail.

Mais le Nancéien Émile Gallé fut de tous le plus populaire. On n'a pas oublié son exposition de 1889, son amusant décor de fourneaux, de cornues, son petit atelier orné de pampres et plein de songes. On se rappelle l'effet de ces surprenantes verreries, de ces fioles, de ces flacons, de ces vases un peu difformes, composés de plusieurs épaisseurs de pâtes superposées, auxquelles il donnait les irisations que les verres exhumés des tombes reçoivent d'un long séjour dans la terre. C'était un poète, un magicien, un aimable génie du feu, de l'espèce des *souffleurs*, qui aimait à mettre dans le verre autant d'indécision, autant de doubles vues qu'on y avait toujours mis de clarté, et qui savait y enfermer, par on ne sait quelle alchimie, un

peu de la lueur douteuse des crépuscules au fond des bois, ou de la mélancolie des mares où pourrit et se décompose la dépouille de l'automne.

Son verre à double et triple enveloppe, où se trouvaient pris des rayons et de singuliers regards, comme dans le fond des eaux stagnantes, où nageaient des herbes, où flottaient des hémistiches des poètes, où la signature même de l'auteur prenait une figure un peu cabalistique, était un curieux réceptacle de songes, une sorte de Graal où semblaient s'ébaucher des mystères de la nature. Ces poétiques bibelots, remplis d'un élixir de sentiment, contenant à l'état d'essence les aromes de la prairie et les parfums des bois, venaient mettre dans nos intérieurs, sur la tablette de l'étagère ou le coin de la cheminée, un aliment de rêves, un extrait de la flore et des eaux, des opalisations de souvenirs et de nostalgies.

Ce rare artiste ne s'en tint pas là : du bibelot, il s'éleva au meuble, et en vint à rêver d'un rajeunissement général des arts de l'intimité. L'école de Nancy, avec des maîtres comme Victor Prouvé et Majorelle, sa fameuse maison parisienne de la rue de Provence, eut un moment de célébrité. On put en attendre un renouveau de tout le mobilier. C'est d'alors que datent ces bahuts d'un bizarre et charmant travail, où l'artiste semblait vouloir enseigner au meuble à penser, le surchargeant de sculptures et d'incrustations, composant ces curieuses armoires à sujets, ces édifiants poèmes du pain et de la vigne. C'est alors qu'une veilleuse, une chaise, un bois de lit devaient exprimer une intention et cacher une idée. Il y eut en tout cela beaucoup de préciosité, des raffinements inutiles, du pédantisme et de la naïveté. Mais du moins ce n'était ni vulgaire ni indifférent. Les méthodes étaient discutables, les résultats peu convaincants ; on sortait toutefois de la désolante aridité, de la répétition mercantile des styles du passé. On commençait à entrevoir l'aurore de l' « art nouveau ».

L' « ART NOUVEAU » ET L'ARCHITECTURE Cette époque de l'art nouveau ou du *modern style*, comme on l'a appelé par snobisme, à l'anglaise, avec suppression de l'*e* muet, comme si cette orthographe impliquait une qualité particulière, un *summum* de modernité, cette époque est déjà loin de nous. Elle était achevée aux environs de 1900. Ce qu'elle a produit de moins bon, c'est le décor de l'architecture ; car, par une singulière inversion de la méthode, on procéda cette fois, non de l'ensemble au détail, mais de l'ornement à l'ensemble.

L'architecture de cette période porte la marque de cette mauvaise manière de faire. Au fond, elle se borna, comme le style rocaille ou celui de la première Renaissance, à un système de décoration : seulement, le fonds était moins bon, et ce qu'on

appliquait dessus ne valait pas grand'chose. Les maîtres du dix-huitième siècle, un Meissonier, un Oppenord, avaient eu assez de goût pour ne pas modifier les lignes essentielles et pour respecter les grands traits de la construction. Au contraire, c'est sur les façades, les parties les plus apparentes, que le nouveau modernisme se hâta de déployer ses plus vilaines inventions. Pour se débarrasser de l'éternel vocabulaire des ordonnances académiques, de la colonne et de la feuille d'acanthe, on n'imagina rien de mieux que de multiplier les lignes ondoyantes et les contours serpentins, sous prétexte d'animer l'architecture et de lui donner la vie fugitive, le mouvement du geste, de la vague ou de la flamme. C'était en somme un nouvel accès de cette manie de dislocation et de chantournement que nous avions connue au temps du rococo et du gothique flamboyant, mais cette fois, il est vrai, avec un dessin corrompu et vraiment très dégénéré. Il n'en manque pas d'exemples dans les quartiers de Paris qui eurent le malheur de se construire à ce moment-là. Mais ce ne fut qu'un moment. Les stations du Métro, par M. Guimard, avec leurs bizarres kiosques de couleur cantharide, leurs portiques de fonte biscornus, leur galbe en lianes ou en coup de fouet, sont les dernières épaves visibles de l' « art nouveau » ; les stations du Nord-Sud, place de la Madeleine ou place de l'Opéra, sont d'une donnée toute différente. Aujourd'hui le *modern style* achève son existence en faisant les beaux jours des cinémas de province.

Cependant tout ce mouvement, assez mal emmanché, n'a pas eu, il s'en faut, que des résultats négatifs. L'opinion fut saisie et recommença à se préoccuper d'un style. On ouvrit au Salon une section spéciale des arts du mobilier. Enfin, une fondation permanente, qui existait en puissance depuis une vingtaine d'années, acheva de se constituer aux environs de 1900 et ouvrit, dans une aile du Louvre, au pavillon de Marsan, sur le modèle du South-Kensington, le musée des Arts décoratifs. Lyon avait précédé Paris, et possédait depuis longtemps son musée de la Soie. L'expérience acquise, un goût plus averti et plus cultivé, reprirent sur des bases nouvelles les recherches entreprises, un peu à la légère, par Émile Gallé et ses émules.

En même temps, d'immenses travaux se pousuivaient dans Paris. Avec sa population sans cesse accrue, ses moyens de transports de plus en plus rapides, Paris a plus changé d'aspect depuis vingt ans qu'il avait fait depuis un siècle. Nous avons conservé l'image des Champs-Élysées d'autrefois, de grands espaces aristocratiques, d'une avenue parcourue par de beaux équipages, et qui ne ressemblait en rien à ce grand boulevard d'immeubles et de caravansérails, de *palaces* cosmopolites et de stands d'automobiles, où le joli hôtel de Massa demeure comme le dernier vestige de la grâce du passé.

Le percement du boulevard Raspail, les constructions des quartiers neufs du Champ-de-Mars et de l'École militaire, de la Muette et de Passy, achevaient de bouleverser la ville de notre jeunesse. Chaque jour voyait disparaître un jardin, un vieux mur, les lierres de l'Abbaye-aux-Bois, avec leurs souvenirs. Chaque jour emporte un lambeau de notre vieux Paris. Et le Paris nouveau fait comprendre, par moments, la spirituelle boutade de M. Anatole France : « Le style troisième République fait regretter le Napoléon III, qui faisait regretter le Louis-Philippe, qui faisait regretter l'Empire, qui faisait regretter le Directoire, qui faisait regretter le Louis XVI. Aussi je vois venir avec joie l'art nouveau, moins certes pour ce qu'il apporte, que pour ce qu'il détruit. »

Et pourtant, soyons justes. S'il y a dans le Paris moderne trop de bâtisses en style d'exposition universelle, trop d'architectures de casino, il ne manque pas en revanche de façades qui respirent nos meilleures qualités de mesure et de goût. Le problème essentiel qui se posait aux architectes était celui de l'immeuble ou de la maison à loyers, qui était, depuis le temps de Louis XV, le cadre de la vie bourgeoise. Le dix-huitième siècle nous en a laissé, rue de Jouy ou rue Jacob, rue Quincampoix, rue Monsieur-le-Prince, rue Saint-André-des-Arts, quelques modèles charmants. Le problème était de décorer sans colonnes, sans pilastres, sans frontons, sans volutes, sans chapiteaux et sans triglyphes, avec les seuls éléments que fournissent dans une façade une porte de dimensions modestes et les ouvertures des fenêtres ; il fallait éviter la sécheresse et la monotonie, l'aspect de caserne que donne la trop grande régularité, garder des proportions en renonçant à ces différences de hauteur d'appartements par lesquelles le dix-huitième siècle distinguait les étages.

Ce problème infiniment compliqué, des artistes, un Charles Plumet, un Sorel, un Pradelles, sont parvenus à le résoudre de la manière la plus charmante. Une nouveauté très heureuse a été l'invention de ces demi-tourelles, auxquelles on donne, je ne sais pourquoi, le nom de *bow-window*, quand nous avons les noms gracieux de bretèche et d'oriel. On les a d'abord appliquées sous la forme de cages de verre, montées en fer le long des façades ; bientôt, cette excroissance postiche, incorporée à l'architecture, est devenue cet encorbellement qui est une si grande ressource pour l'éclairage des intérieurs et l'animation des façades. Elle enseignait à grouper les ouvertures, et à donner ainsi à la composition un rythme particulier. Des moulures et des balcons mettent des traits de force, soulignent les principales divisions. Souvent, pour gagner plus de jour, les étages supérieurs — les plus recherchés aujourd'hui, depuis l'usage des ascenseurs — étaient construits un peu en retrait les uns des autres, en forme de terrasses superposées ; la composition s'anime,

s'épanouit en hauteur ; c'est là que l'architecte se permet quelquefois la fantaisie d'une légère arcature, d'une loggia couverte, que surmonte le dessin hardi d'un comble Renaissance. Les formes se rattachent les unes aux autres, sans heurts, par des courbes insensibles plutôt que par des décrochements violents et des contrastes ; les saillies déterminent des ombres souriantes, léger mouvement des traits d'un visage paisible. L'ornement est réduit à peu de chose, un soupçon de feuillage autour d'une voussure, une porte de fer forgé, sur un dessin précieux de Bourdin, de Brandt ou de Richard ; toute la décoration est faite du charme de l'appareil, d'une grâce sobre et pleine de mesure, d'une politesse affable et un peu effacée, qui sent le fruit d'une longue culture.

ÉDIFICES PUBLICS. GARES. GRANDS MAGASINS Notre temps a construit peu de grands monuments publics. On ne saurait en accuser, comme on le fait si souvent, l'affaiblissement de la foi; ceux qui disent que la foi se meurt, ne prennent pas garde que, depuis la loi de Séparation, il ne s'est pas élevé moins de cinquante-six églises, dans le seul diocèse de Paris ; seulement, ces nouvelles églises, comme Saint-Jean de Montmartre, par M. de Baudot, sont faites à bon marché, et ne sont pas toujours heureuses. Mais, en dehors du Sacré-Cœur et de son campanile, ouvrage de Lucien Magne, deux beaux monuments religieux témoignent de nos facultés assouplies et comme libérées : la crypte funéraire de Pasteur, œuvre de Charles Girault, et la chapelle de la rue Jean-Goujon, élevée par Guilbert en mémoire des victimes du bazar de la Charité, l'une dans le style solennel des mausolées de Ravenne, la seconde dans le style des chapelles et des oratoires, de la piété intime du dix-septième siècle. C'est le même style, digne de Versailles, que M. Édouard Bérard a adopté dans la chapelle du séminaire d'Issy. La façade de Saint-Maurice, à Bécon-les-Bruyères, par M. Jules Barbier, avec son crucifix espagnol, dans le fronton, est une conception saisissante.

Pour les autres confessions, elles ont peu contribué à l'ornement de nos villes. Il y a eu sans doute, sous le règne d'Henri IV, une architecture protestante, dont le maître fut Salomon de Brosse, et c'est dommage que le temple de Charenton, ni aucun autre témoin de cet art, ne nous ait été conservé ; il eût été précieux de pouvoir comparer ce style avec le style jésuite, et de voir quelles variations le grand sentiment de la Réforme avait pu introduire dans la pensée classique. Tout a disparu à la suite de la révocation de l'édit de Nantes. A Paris, le culte protestant s'est logé dans d'anciennes églises (les Billettes, l'Oratoire, les Filles Sainte-Marie), ou bien il a suivi la mode du faux gothique en usage

au milieu du siècle dernier. Les synagogues (rue des Tournelles ou rue de la Victoire) ont adopté un style compassé, qui tient à la fois de l'Empire et de l'architecture byzantine. L'église orthodoxe de la rue Daru est un exotisme plein de goût, mais nécessairement unique, un fragment de Moscou transporté à Paris, et qui rappellerait seulement un moment historique et les souvenirs de l'Alliance, si tant de Russes exilés n'y retrouvaient aujourd'hui une illusion de la patrie.

Mais ce sont, il faut le dire, des travaux d'un autre ordre qui ont dû absorber la meilleure part des efforts et des recherches modernes : la nouvelle gare Saint-Lazare, la gare de Lyon, de M. Toudoire, avec son campanile qui, de loin, vous fait signe, semble une invitation permanente au voyage, la gare d'Orsay, de M. Laloux, avec ses immenses baies, ses vastes accès de circulation, son activité silencieuse et ses voies souterraines. Et ce sont enfin les grands magasins.

Il y aurait une histoire à faire de l'évolution du magasin, depuis les marchés couverts du moyen âge jusqu'à ce monument prodigieux qu'était la Halle aux Drapiers d'Ypres. A la fin du dix-huitième siècle, les galeries du Palais-Royal ou celles du marché du Temple étaient conçues pour abriter un ensemble de boutiques, sur le plan agrandi de ce qu'était, au temps de Corneille, la galerie du Palais. Ce type eut, pendant cinquante ans, une vogue considérable ; jusque vers 1860, on multiplia dans Paris ces sortes de marchés vitrés, qu'on appelait les passages, comme le passage Choiseul ou le passage des Panoramas.

Mais la création d'Aristide Boucicaut eut pour effet de rassembler dans une seule maison tous les rayons de ces différentes boutiques. Tous les produits se centralisèrent dans le grand magasin. On vit là comment se constitue un type d'architecture. Celui du Bon Marché, construit par Boileau père et fils, devint le classique du genre ; parce que ces artistes avaient flanqué leur construction de petites rotondes à coupoles, ces dômes se retrouvent, vingt et trente ans plus tard, comme un thème obligé, jusque dans les ouvrages des architectes novateurs ; il y en a chez Dufayel, et l'on sait ce qu'ils sont devenus dans la nouvelle Samaritaine.

Mais le modèle du genre, c'est le Printemps de Paul Sédille. Qu'on ne me fasse pas dire que cette œuvre charmante vaut une cathédrale ; mais, si l'architecture consiste dans l'appropriation exacte à un objet, on ne peut refuser le nom de chef-d'œuvre à cet ouvrage. L'aménagement intérieur, dû à René Binet, l'auteur de la porte monumentale de l'Exposition de 1900, est surtout admirable ; on ne peut se défendre d'un sentiment de plaisir, plaisir résultant du spectacle d'une composition supérieurement intelligente, quand on se promène sur les galeries inondées de lumière de cette immense vitrine, comme sur les rayons délicats de quelque

merveilleuse étagère. La grâce et l'élan des escaliers, le mouvement radieux de l'ensemble, l'impression de fougue et d'élégance, révèlent le grand artiste. Chaque problème à résoudre devient une source de beauté. C'est ici, pour la première fois, que l'esthétique du fer a donné tous ses résultats ; non pas par la recherche de portées inouïes et de dimensions démesurées, qui ne sont, après tout, que des combinaisons d'ingénieurs, et qui cessent d'étonner, aussitôt passée la première surprise, mais par la sveltesse des supports, le mélange de rigidité et d'élasticité, surtout par la vie de l'ornement et le sortilège d'une main d'artiste. Le fer, matière inerte et docile à tous les calculs, reprend aux balustrades, aux frises, aux balcons, son existence décorative, celle qu'il avait au moyen âge et sous le marteau de Jean Lamour ; il redevient matière pastique, et refleurit en fer forgé. C'est surtout dans le nouveau Printemps, dans l'immense rotonde de la rue Caumartin, que le génie de René Binet a donné toute sa mesure : cette vaste coupole de fer et de verre, avec ses innombrables étages, que parcourt incessamment le va-et-vient des quatre ascenseurs dans leurs cages à semis de fleurs d'or, la profusion des lumières électriques, l'effet des vitraux bleus et verts évoquant des féeries persanes, tout fait de cet ouvrage un palais enchanté, une création de caprice, soutenue par une raison profonde, comme un prodigieux écrin des *Mille et une nuits* (1).

II

LA PEINTURE. SUITE DE L'ÉCOLE NATURALISTE. BONNAT. ALBERT BESNARD

Pendant que l'architecture refondait ses formules et les adaptait avec goût aux exigences modernes, retrouvait le moyen de faire de la grâce avec de l'utile, la peinture achevait une évolution parallèle, qui se caractérise par un retour réfléchi aux traditions décoratives.

Ceci ne va pas sans nuances. A certains égards, on peut dire, au contraire, que le fait essentiel des vingt dernières années du dix-neuvième siècle est la conquête de la peinture par le naturalisme. Les maîtres de l'École, ceux qui représentent aujourd'hui la doctrine officielle, un Bonnat, un Jean-Paul Laurens, un Cormon, un Dagnan-Bouveret, un Luc-Olivier Merson, un Ferdinand Humbert ou un François Flameng, relèvent tous, à des degrés divers, de la formule naturaliste. Bonnat

(1) Cette page était écrite avant l'incendie de septembre 1921

avait débuté vers 1850, en même temps que Degas, dont il était l'ami, et qui a fait de lui le délicieux portrait en chapeau haut de forme du musée de Bayonne; son petit *Portrait de famille* (sa mère et ses deux sœurs), exécuté à cette date, vers l'âge de dix-huit ans, a tout le charme limpide d'un Degas de la jeunesse. Il suffit de rappeler les puissants portraits de ce maître, la magnifique galerie que nous lui devons des hommes éminents du siècle, l'inoubliable *Robert Fleury* du Luxembourg (1865), d'une beauté de style toute vénitienne, *Hugo*, *Renan*, *Taine*, *Dumas fils*, *Lavigerie;* ses trop rares compositions, son *Saint Vincent de Paul*, son *Martyre de saint Denis* dans une chapelle du Panthéon, son admirable *Christ* de la Cour de cassation, son éclatant plafond de *Pégase* à l'Hôtel de Ville, sont des œuvres qu'on pourrait mettre au musée du Capitole ou au palais Rospigliosi, auprès de la *Sainte Pétronille* ou de l'*Aurore* du Guerchin. Ce naturalisme triomphe dans la génération de 1880, dans les grandes visions barbares de Fernand Cormon, la *Famille de Caïn* (au Luxembourg), tableau d'une grandeur sauvage, qui marque une date, et les peintures du Muséum, dans les vastes toiles collectives et grouillantes d'Alfred Roll ou de Léon Lhermitte (les *Halles*, au Petit-Palais, 1893, etc.); il est encore à la base de l'œuvre infiniment diverse de François Flameng, historien ou décorateur, portraitiste, peintre de genre ou de batailles, une des œuvres les plus variées de ce temps, l'une des plus constamment brillantes, et l'une de celles qui ont tiré le parti le plus ingénieux des nouvelles conquêtes de la palette et de l'éclairage. Qu'on songe encore que Dagnan, le peintre de la *Cène*, a commencé par être celui des *Conscrits* et de la *Noce chez le photographe*, et que, si la pensée chez lui s'est singulièrement élevée, la méthode est toujours demeurée réaliste, tout près de l'étude et du modèle, comme Flaubert construisait, par les mêmes procédés, tour à tour *Salammbô* et *Madame Bovary*.

Des artistes plus jeunes, tels que M. Albert Besnard, allaient plus loin encore, et ajoutaient à l'observation et au programme naturaliste les récentes conquêtes de la palette, le charme pittoresque de l'impressionnisme. Par toute une partie de son œuvre, et peut-être la plus remarquable, cet incomparable virtuose, un des plus prestigieux praticiens, un des esprits les plus brillants et les plus étendus que nous ayons en France, allait se donner pour tâche d'annexer à la grammaire classique les idées et les expressions de l'école nouvelle. Il risquait ces périlleux exercices, où tout autre que lui se fût perdu cent fois, de la *Femme entre deux reflets*, ou du portrait entre deux faux jours, charmante apparition, glissante et ambiguë, éclairée d'un côté par une lueur de lampe, de l'autre par un rayon de lune. Ce dessinateur accompli se plaisait à dessiner sans bords et à compromettre ou à dissoudre

les formes du réel, comme un morceau de sucre en train de fondre dans un verre, à jouer avec un dos ou un visage de femme, caressé par un reflet de flamme et par un reflet de soleil. Il préludait ainsi à ces étincelants morceaux que sont le *Portrait de théâtre*, le plus beau des portraits d'actrices, un éclair de joie fringante comme il n'y en a pas chez Fragonard, l'admirable *Féerie intime* et le romanesque *Homme en rose*.

Mais ce n'étaient là que des études, des gammes que faisait l'artiste afin d'assouplir sa palette et de trouver, dans des tons clairs, un moyen d'élever la vie contemporaine au style décoratif. Les peintures charmantes de l'École de Pharmacie sont peut-être, avec celles de l'hôpital de Berck, l'œuvre la plus parfaite de Besnard et la plus significative ; de toute son œuvre si généreuse, si abondante, si variée, aux plafonds de l'Hôtel de Ville ou de la Comédie-Française, à la mairie de Saint-Germain l'Auxerrois, à l'amphithéâtre de Chimie, à la coupole du Petit-Palais, à l'ambassade de France à Vienne, au Palais de la Paix à la Haye, à bord du paquebot *Paris*, c'est peut-être la plus neuve et la plus gracieuse, celle où le costume moderne, notre civilisation scientifique, la foi naturaliste de 1890 ont reçu, par la grâce d'un admirable artiste, la valeur d'une espèce de « merveilleux » contemporain, comparable aux miracles et aux Légendes dorées que la fresque italienne a peintes sur les murs de ses chapelles et de ses églises. Il a suffi pour cela d'une souple intelligence, d'une sensibilité frémissante et lyrique, jointe à la magie d'une couleur qui répudie les ombres et, en ayant l'air d'imiter, invente un nouveau pittoresque. Vingt peintres, un La Touche ou un Caro-Delvaille, un Guiraud de Scévola, un du Gardier ou une Dufau, s'emparèrent de cette formule brillante, sans qu'aucun d'eux ait eu de bien loin la même puissance et le même génie.

Jusqu'en Algérie, jusqu'aux Indes, sur les routes sacrées d'Allahabad et de Bénarès, le grand artiste alla poursuivant l'éternelle joie de la couleur, des formes, du mouvement et de la lumière. Mais un instinct profond le ramenait toujours à Rome, dans cette Rome fastueuse de la fin de la Renaissance, dont il comprit l'un des premiers le magnifique langage, et où il devait, pendant dix ans, comme directeur de la Villa Médicis, être l'ambassadeur de l'art français. Nul n'est plus capable de manier cette poésie envolée des allégories plafonnantes, de rendre un sens aux anciens mythes et d'en inventer de nouveaux, d'exprimer ainsi les idées les plus modernes de la physique ou de l'astronomie, et de s'en délasser ou de s'y préparer par une étude ou un portrait ; nul n'a porté dans tous les genres une égale maîtrise de tous les moyens plastiques, une allégresse, une fougue, une ardeur de l'esprit et des sens, qui semblent se traduire dans ses œuvres par une flamme. Il est peut-



ÉTUDE DE FEMME, dessin inédit à la plume, par Albert Besnard (Appartient à l'auteur).

être aujourd'hui, dans l'art européen, l'homme le plus ample, le plus fort, le plus divers et le plus vaste. On peut dire de lui ce que Barrès disait de son *Homme libre :* c'est notre Tiepolo.

Grâce à un artifice de langage analogue, en empruntant à Pissarro et à Claude Monet la division de la touche, M. Henri Martin est parvenu à donner aux sujets rustiques de Millet une qualité lumineuse, une valeur d'atmosphère qui en faisaient à leur tour des taches décoratives. Peut-être sa peinture rugueuse est-elle, par malheur, plus exposée qu'une autre aux inconvénients de la crasse et de la poussière. Mais ceux qui ont vu, dans son éclat, le tableau des *Faucheurs*, en ont conservé un souvenir qui ne périra pas. Le rythme grandiose de cette composition, la noblesse du dessin, la lumière limpide accrochée aux quenouilles des peupliers, donnaient à cette scène toute réelle une valeur poétique, que l'auteur avait cherchée en vain dans les chimères de sa jeunesse. On put croire que nous avions un second Puvis de Chavannes.

TRIOMPHE ET DÉCLIN DE L'IMPRESSIONNISME. EUGÈNE CARRIÈRE, J.-L. FORAIN

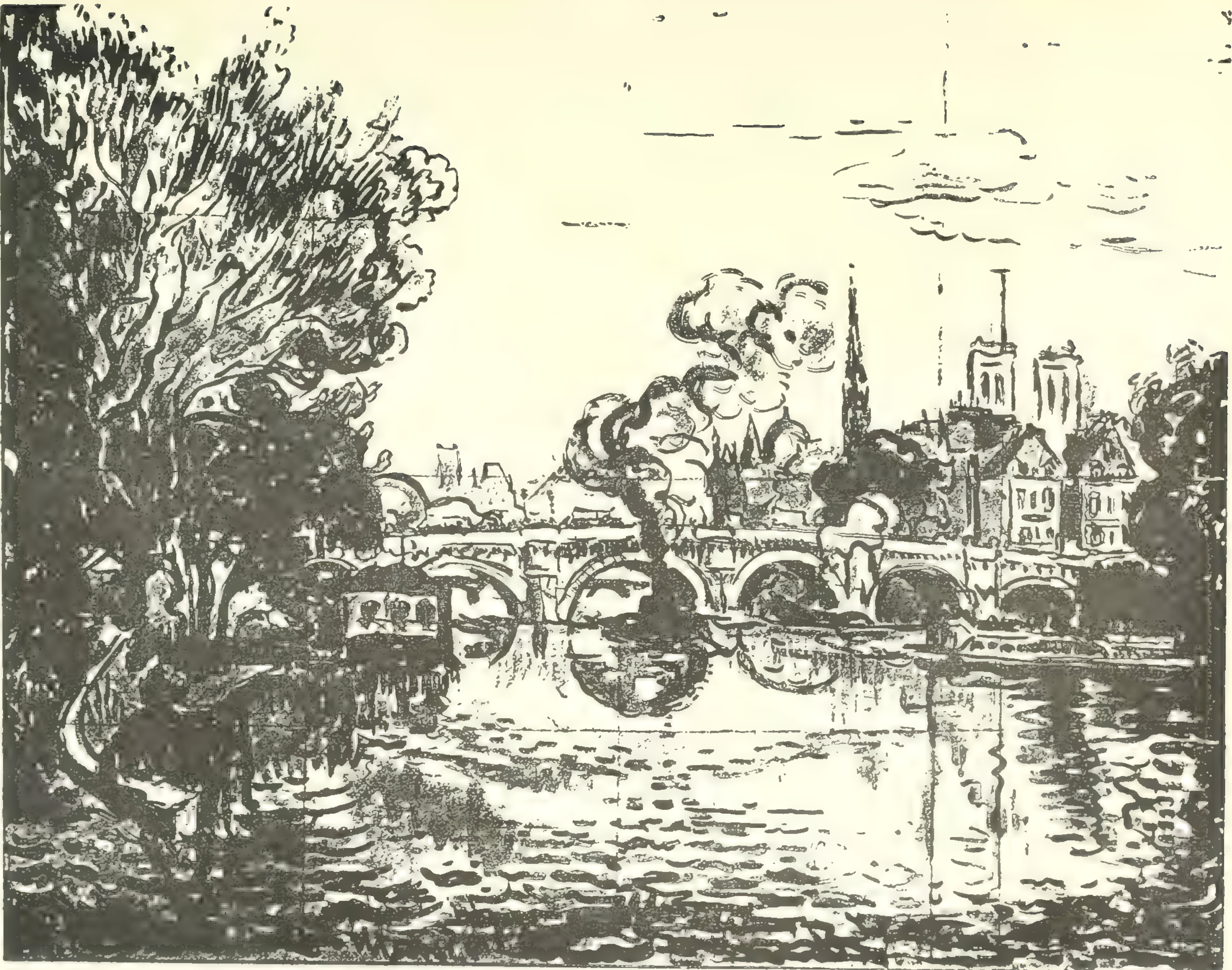
Ainsi l'école et le public, aux environs de la fin du siècle, étaient conquis de plus en plus par ces deux axiomes de la peinture naturaliste : l'observation réaliste et la peinture claire. L'Institut s'ouvrait, ou allait s'ouvrir, à Besnard, à Henri Martin, au délicat Ernest Laurent. La Centennale de 1900 fut une révélation : elle montra à la fois la gloire de notre école du dix-neuvième siècle, et la victoire de ces peintres, tant discutés, bafoués naguère, qu'on appelait les impressionnistes.

Déjà leur instinctive formule de la division du ton, codifiée en système par quelques-uns de leurs disciples, semblait se solidifier en vérité scientifique : Seurat et Paul Signac décomposaient toute couleur et toute forme en molécules élémentaires, d'après les principes de Chevreul et, sous le nom de « pointillisme », faisaient de la peinture une application des théories de la physique. Leurs tableaux, couverts d'une multitude de touches uniformément rondes ou carrées, avaient l'aspect d'une tapisserie ou d'une mosaïque. Mais en même temps, chose singulière, on y découvrait d'étranges préoccupations intellectuelles et des recherches de lignes tout à fait étrangères au pur impressionnisme. Il n'y a guère de paysages mieux construits que ceux de M. Paul Signac, tandis que Georges Seurat, par le plus bizarre amalgame, s'évertuait à donner aux scènes du Moulin-Rouge et au *chahut* de Jane Avril un rythme hiératique et une dignité de fresque byzantine.

On démontrait enfin que l'art de peindre, par une loi nécessaire, devait être



ERNEST RENAN, par LÉON BONNAT



LE PONT-NEUF, dessin et aquarelle, par Paul Signac.

à jamais naturaliste et divisionniste, et qu'il ne consistait que dans une analyse rigoureuse des lois du monde solaire, lorsque l'on vit, du côté des jeunes, paraître des peintures sourdes, de ton fort et de style sévère, et qui avaient l'aspect, non de « tranches de nature », mais de tableaux de musées. Il y avait eu d'abord les œuvres savantes et complexes de Jacques-Émile Blanche, ce peintre si bien doué, si inquiet, si douteur, qui, parti de Manet avec de robustes natures mortes, se laissa toucher bientôt par l'influence anglaise, pour devenir le plus sensible des portraitistes et des critiques (Portraits de *Mme Germain*, de *Thomas Hardy*, etc.). Et puis, c'étaient les œuvres émues et puissantes de Charles Cottet, comme son beau et sombre triptyque du Luxembourg, *Au pays de la mer* (1897), les vigoureuses bretonneries de Lucien Simon, des paysages de Dauchez et Le Sidaner, les subtiles, languissantes jeunes femmes d'Aman-Jean, et les fines fillettes de Guiguet, et les petits crayons serrés et précis du Vendéen Milcendeau, qui égalent presque le caractère de Clouet et d'Holbein, et les admirables *Terres antiques* où M. René Ménard, le neveu du singulier auteur des *Rêveries d'un païen mystique*, traduisait l'horreur mystérieuse de l'Orcus et des Champs Phlégréens, et la religieuse grandeur des ruines de Pæstum. Un Maurice Lobre enfin plantait son chevalet dans nos palais déserts, parmi les souvenirs des beautés d'autrefois, et dans de petits tableaux d'une exécution accomplie, comme un autre Vermeer ou un nouveau Chardin, peignait nos vieux hôtels, les meubles charmants, les belles boiseries, les salons de l'ancienne France ou la joaillerie prodigieuse des vitraux, rendait sensible l'atmosphère morale du passé, le prix de la culture, renouvelait l'*intimité*.

Il était évident que la jeunesse se dégrisait de la superstition moderne, et se sentait écœurée d'un réalisme qui se bornait aux guinguettes de la banlieue ; la peinture ne pouvait pas se cantonner indéfiniment dans l'île de la Grande-Jatte ou devant l'horizon du pont de Bougival. Aux gaietés de la touche, à l'arc-en-ciel de l'impressionnisme, bien fait pour exprimer des sensations légères et de rapides idées de plaisir, on pouvait préférer une manière de peindre plus réfléchie. C'est ce qui arrivait déjà dans les beaux paysages de Cazin, de Pointelin. Ces isolés, ces délicats, au lieu d'exalter la couleur, y mettaient une sourdine. Au lieu de peindre le rire des choses et le flamboiement de midi, ces doux élégiaques attendaient pour sortir la brume et le lever de l'étoile du soir, quand la nature s'éteint comme un feu sous la cendre, et que la poésie s'élève avec les ombres. On s'apercevait que les noirs, les bruns, les tonalités sombres, les belles terres brûlées, que l'on avait chassées honteusement de la palette, étaient des couleurs admirables. Comme dans le recueillement des soirs les choses perdent leur scintillement et

reprennent leurs formes et leurs masses, on voyait, dans ce crépuscule de l'impressionnisme, le style et le dessin recouvrer leur vigueur. La peinture, longtemps livrée à l'ivresse des sens, commençait à réintégrer ses éléments intellectuels. Elle ne voulait plus être un simple reflet des choses, mais le produit d'une pensée, une construction de l'esprit.

Depuis longtemps déjà un grand maître, un aîné de cette génération, avait tourné le dos aux vanités de la palette et fait un pacte avec les ombres. En pleine fête impressionniste, Eugène Carrière, comme le Tristan de Wagner dans le beau *lied* désespéré, disait adieu aux illusions de jour et avait commencé le tendre et mystérieux nocturne de sa peinture. Chose curieuse, ce solitaire était un peintre presque officiel, bien vu pour ses idées laïques et ses sympathies socialistes, qu'il ne manquait pas de manifester à chaque occasion avec une bonne foi et une ferveur touchantes. Or, ce peintre admirable, ce prétendu matérialiste, qu'on célébrait un peu comme le Vélasquez de notre siècle, n'avait fait en réalité que tourner toute sa vie dans un petit nombre de sujets ; il avait passé son existence sans sortir de chez lui, indifférent à tous les spectacles du dehors, uniquement occupé d'approfondir l'expression de quelques sentiments éternels. Il lui avait suffi pour cela du cercle de sa famille. Sans franchir les limites de cette intimité, il multipliait depuis vingt ans ces *Madones*, ces *Nativités*, ces *Visitations* et ces *Saintes Familles*, qu'il avait beau déguiser de titres plus modernes, mais qui n'en demeurent pas moins ce que l'art contemporain a produit de plus émouvant et de plus religieux.

Par mépris des superficiels attraits du coloris, de ces effets accidentels pour lesquels se passionnaient les peintres de son temps, il abdiquait toute couleur et donnait à la peinture cet exemple, que les belles choses sont faites de renoncement. Il avait l'air de peindre avec de la grisaille et du brouillard, et il est vrai que ses tableaux, comme ceux de Rembrandt, n'ajoutent guère à la beauté de ses admirables lithographies. Mais, en faisant bon marché des appâts extérieurs, il retrouvait la clef du langage des *valeurs*, la science des plans, des formes, des volumes, c'est-à-dire qu'il atteignait, sous le voile éphémère des choses, le fonds permanent de la nature ; ce que son art perdait volontairement en volupté, il le regagnait en profondeur. De là ces portraits étonnants de *Goncourt*, de *Rochefort*, de *Verlaine*, de *Daudet*, de *Rodin*, de *Metchnikoff*, qui sont peut-être les plus *intérieurs* de toute la peinture, ceux où l'art a obtenu le plus directement le contact même de l'âme. Car il se trouvait que, dans les limites de son langage spécial, Carrière fut le grand styliste et le grand virtuose, l'homme qui eut au plus haut point le sens de la belle forme, l'inventeur de ces compositions où le visage, l'épaule, la gorge mater-

nelle, la tête du nourrisson, se continuent dans une chaîne de rondeurs magnifiques, faisant de deux êtres un seul être, et mettant dans ce couple la vie sacrée de la nature.

Il inventait, pour dire ces choses, cet art des demi-mots et des savantes ellipses, ces chuchotements dans la pénombre, ce système de demi-ténèbres où les corps se devinent, où les vêtements, le détail matériel, accessoire, s'estompent et se réduisent à de vagues pans d'ombre, où rien ne subsiste plus du sujet que l'essentiel : le visage et les mains. A force de sacrifices et d'éliminations, il arrivait à peindre ces figures qui émergent seules en pleine clarté au milieu d'un monde de vapeurs, avec quelle expression d'angoisse, de tendresse, d'inquiétude ou de résignation ! Et tout ce crépuscule, sourd accompagnement de ces modelés glissants, comme une basse soutenant le dessin grandiloquent des formes, s'emplit de menaces obscures, comme le fond inintelligible où baigne l'énigme de la destinée.

Ainsi, dès 1900, en plein succès public de l'impressionnisme, il était déjà visible que le goût des jeunes était ailleurs, et se détournait de la pure reproduction des phénomènes. On commençait à reconnaître que la peinture n'est pas faite pour tout dire, que son objet n'est pas de rivaliser avec la nature, mais plutôt d'en offrir une transposition. Lutter de vivacité avec la lumière vraie, paraissait déjà un pauvre emploi de la faculté de peindre. Degas, ce classique fourvoyé, après s'être usé à poursuivre des phosphorescences de herses et de rampes sur des tulles de ballerines, concluait mélancoliquement : « J'ai fait des danseuses et des femmes qui se baignent, je n'ai pas fait une *Bethsabé* ni une *Salomé.* » Solitaire, aigri, presque aveugle, au milieu de ses admirables collections d'Ingres et de Delacroix, ses dieux, le vieillard consumait ses dernières forces à construire ces cartons, ces fragments, ces torses balafrés de traits grandioses et sauvages, où la forme, perdant toute réalité anecdotique, arrive à des effets de fresque et de bas-relief : morceaux sublimes d'une œuvre de grand décorateur, qu'il avait entrevue, et qu'il n'a pas réalisée. Et rien n'est plus curieux que cette nostalgie de la fresque, qui s'empare à cette heure de l'art contemporain, et qui faisait que Rodin, septuagénaire, ne sculptant presque plus, accumulait ces centaines d'études qui remplissent son musée, en vue de peintures pour le Luxembourg, qu'il n'a jamais exécutées.

C'est de l'entourage de ce grand Degas, c'est des exemples de cet impressionniste repenti, qui finissait par des lambeaux de Michel-Ange, que procèdent quelques-unes des œuvres de ce temps les plus rares et les plus durables : celle du mordant Lautrec, ce gnome de génie, ce maître surprenant de la grimace et du trait



LA VICTOIRE, dessin inédit, par J.-L. Forain (Appartient à M. L. G.).

rosse, qui semblait dessiner avec du vitriol, et qui, dans ses sujets ignobles, tous pris dans le cercle des cabotins, des arsouilles et des filles, met une distinction inouïe de raffinement et d'imprévu, et tant de beautés de race. Et c'est surtout l'œuvre admirable de Jean-Louis Forain, ce classique dont l'immense labeur de journaliste empêche seul de reconnaître la vraie grandeur. Nulle part la spiritualisation, la tendance au style, le dédain progressif de l'anecdote et du fait divers, n'apparaissent plus visibles que chez ce satirique et cet illustrateur. Il avait commencé vers 1880 par des scènes galantes de la *Vie parisienne*, par des effets de théâtre et de cabarets de nuit, pour continuer bientôt Daumier par des dessins de plus en plus âpres et résumés, par des charbonnages de plus en plus concis, impérieux et autoritaires, dépouillant à mesure l'*humour* et le ton de l'ironiste pour la plus redoutable comédie de caractères. En même temps, sa peinture fleurie s'assourdissait en de petites toiles tragiques et monochromes, ou bien, il quittait tout à fait le domaine de l'actualité, et le chrétien, revenant aux sujets de toujours, traçait timidement pour lui-même de magnifiques eaux-fortes sur *la Passion*, *l'Enfant prodigue*, *le Bon Samaritain*, *les Pèlerins d'Emmaüs* ou *les Miraculées de Lourdes*, les plus belles qu'on ait faites de nos jours, avec celles de Besnard sur *la Mort*, et qui émeuvent encore après les estampes de Rembrandt.

LES NÉO-IMPRESSIONNISTES Pourtant l'impressionnisme n'est point fini encore. Cette école si française tient trop à quelques-unes de nos qualités de race pour dire si vite son dernier mot. Parmi ceux-là mêmes qui la répudient, il en est peu qui n'en aient tiré quelque profit. « On nous fusille, s'écriait Degas, mais on fouille nos poches ! » Sans parler de paysagistes, comme Lebourg, Guillaumin, Maufra, sans parler d'observateurs et de dessinateurs comme Raffaëlli, le peintre des banlieues pelées, de la Bièvre sordide et fiévreuse, et de jolies scènes populaires (la bourgeoise en cachemire qui boutonne avec effort la grosse patte gantée de son homme endimanché), c'est de l'impressionnisme que sortent quelques-uns des plus délicieux parmi les jeunes maîtres de nos jours.

Il n'y a rien de plus charmant dans la peinture contemporaine que les œuvres d'Édouard Vuillard ou de Pierre Bonnard : ce sont des *intimistes* accomplis, des peintres dont la fonction est d'exprimer spontanément ce qu'ils ressentent d'émotions aimables et délicates au contact de la vie de tous les jours. On ne saurait dire ce que Vuillard met de raffinement et de mystérieuse tendresse dans la figure d'une vieille dame à cheveux gris, en robe de chambre à carreaux qui, au milieu de ses meubles paisibles, où le jour allume des luisants, épluche avec précaution les

légumes du déjeuner. Il y a chez Bonnard plus de gaminerie, de caprice et d'*humour*. L'un et l'autre doit beaucoup aux Japonais et à Degas. Mais regardez un nu de Bonnard, et dites ce qu'il y reste, dans ces formes naïves et coulantes, des observations malveillantes, de l'amertume du grand misanthrope. Il y a au contraire chez ces deux peintres un sens ravissant de la fraîcheur, de l'enfance, de la jeune fille, de la beauté. Mais ce qui a le plus changé, c'est la manière même d'entendre le tableau. Le sens en est souvent incertain, peu lisible. Un détail, un papier à fleurs, un tapis, une étoffe rayée ou quadrillée, prennent toute l'importance : le sujet se noie un peu au milieu de tous ces accessoires. La mise en page la plus imprévue achève de dérouter le regard et de brouiller les choses. Et en fait, ces maîtres si fins, ces observateurs si subtils des tons et des nuances, ne cherchent plus dans un sujet nulle réalité positive : il leur suffit d'y trouver le thème d'une musique secrète et d'un ingénieux arrangement décoratif.

Le paysage de Xavier Roussel n'est pas moins éloigné du paysage impressionniste. C'est le paysage de l'Ile-de-France, avec ses nuées grisâtres et ses horizons vaporeux ; une haie, des pommiers, un buisson sur le bord d'un champ, et voici que, dans ce décor agreste, apparaissent de petites ombres légères et bien connues : une nymphe danse avec sa chèvre sur la prairie, un satyre soulève le rideau de feuillages et surprend le sommeil de la bacchante endormie. C'est l'air de flûte rustique de l'*Après-midi d'un faune*, une rêverie de Debussy sous le ciel forestier du Valois, au pays de Sylvie et de La Fontaine ; c'est la nature française, réconciliée avec Virgile, telle qu'Henry de Régnier la chantait dans ses *Odelettes* :

Un petit roseau m'a suffi
A faire frémir l'herbe haute.

LE NOUVEAU CLASSICISME. CÉZANNE ET PAUL GAUGUIN Ainsi, autour de 1905, un nouveau goût se fixe ; toute la jeunesse des ateliers est délibérément classique. Versailles est à la mode : un Maurice Lobre, un Le Sidaner consacrent cent études à ses nobles jardins et à ses architectures. Les maîtres dont on se réclame sont Poussin et M. Ingres ; on ne ferait plaisir à personne, en le traitant de romantique. Au théâtre, on reprend les opéras de Rameau. Ce qu'il y a de plus traditionnel et de plus national, c'est le programme arboré par les cénacles d'avant-garde. Il est clair qu'on veut en finir avec le culte du moi, avec le désordre insupportable de l'école des sensations. On aspire à une méthode et à une discipline. Le mot d'ordre est de subordonner les sens à la pensée, et de rentrer dans les cadres du rationnel et de l'humain.

Ce travail était commencé en réalité depuis quinze ans. Il date de 1890 et sort, par réaction, du sein même de l'impressionnisme. De l'ancien groupe, désormais dissous, seul le grand Claude Monet, dans son jardin de Giverny, continuait à poursuivre ses immatérielles harmonies ; Degas, on l'a vu, avait à peu près rétracté le programme de sa jeunesse et, dans sa solitude de Cagnes, le vieux Renoir paralytique, une brosse attachée au poignet, oubliait ses misères en peignant, avec le délire d'un petit-fils de Rubens, un hymne immortel à la vie, des bacchanales et des fleurs.

Il faudrait dire ici un mot d'un maître un peu ésotérique, de grande distinction et de haute culture, un des rares modernes qui trouvent grâce devant le critique d'*A Rebours*, je veux dire Odilon Redon. A la vérité, il y a chez lui des côtés de peintre manqué ; ses visions mystiques, ses coquillages, ses madrépores qui se changent en femmes, ses calices de roses au milieu desquels apparaissent des visages, sont d'un goût « Rose-Croix » et d'une insuffisance de formes assez pénibles. Il arrivait pourtant à Redon de modeler une tête de femme avec autant de style qu'un Domenico Veneziano. Mais sa vraie poésie, il n'a su l'exprimer que dans ses tableaux de fleurs. Ce ne sont jamais que des pastels, mais d'une beauté de vitraux, et auxquels il savait donner un prix inattendu par le trait et la ligne. Dans ces courts motifs, de quelques mesures, la jeunesse retrouvait ce qui manque au pur impressionnisme, le sens de l'arabesque, des préoccupations infiniment intellectuelles. Ce maître singulier, avec Georges Seurat, eut une grande influence vers 1895 sur le groupe des *nabis* (Maurice Denis, Paul Séruzier, Vuillard, Bonnard, Émile Bernard, etc).

Mais les maîtres qui eurent sur ce mouvement l'action décisive, sont deux peintres, qui venaient de mourir à peu près inconnus, aux environs de 1905, l'un au fond de la Provence, l'autre au bout de l'Océanie, Cézanne et Paul Gauguin. La mort les fit entrer brusquement dans la gloire. Rien de plus étrange que la fortune de ces grands pionniers de l'art moderne, et que le cas de ces deux maîtres incomplets et à demi barbares. Aucun d'eux n'a laissé un seul tableau parfait ; mais ils ont laissé tous les deux d'émouvantes leçons.

Les toiles somptueuses et chaotiques de Cézanne, ces étonnantes natures mortes, d'une beauté de matière égale aux poteries persanes, ces tableaux de baigneuses raboteuses et difformes, mais d'un rythme si majestueux, tous ces ouvrages suspects, d'équilibre douteux, parfois incohérents, et dont on sent que chacun fut pour l'auteur une tragédie, représentent un effort tenace pour sortir de l'ébauche, organiser des sensations. Ce sont les balbutiements d'un grand maître, qui a passé

sa vie à recréer une méthode. De son vivant, il fut tenu à peu de chose près pour un raté. C'est lui que Zola prit pour le modèle de son Claude Lantier qui, dans le roman de *l'Œuvre*, finit par se pendre devant une de ses toiles avortées. Il passait quatre-vingts séances sur un portrait sans arriver à le mettre d'aplomb. Il se retira de bonne heure dans sa ville natale d'Aix, où il menait la vie d'un petit bourgeois en pantoufles, maniaque, grognon et casanier. Mais peu à peu, sa petite bastide provençale du Jas de Bouffan devenait pour les peintres un lieu de pèlerinage. On venait s'édifier chez ce peintre mécontent, chez cet ignorant et cet inquiet, qui avait des parties de Corot, doué de perceptions exquises et angéliques, et qui voulait les dépasser, et dont ce fut l'ambition de refaire, comme il disait, « Poussin sur la nature ».

Le cas de Gauguin n'est pas moins curieux. Cet aventurier, ce bohème, qui mit tant de désordre dans sa vie, fut l'homme qui souffrit le moins de désordre dans sa peinture ; avec une logique inflexible, après que l'impressionnisme avait tout décomposé, Gauguin fut entraîné, par un mouvement inverse, à revenir aux tons simples et aux formes massives. Cet instinct le portait aux formes d'art rudimentaires, aux images d'Épinal, aux peintures d'enseignes, aux Calvaires bretons, aux fétiches sauvages, aux idoles maories. Le goût d'une simplicité ingénue et vraiment primitive, d'une vie affranchie des règles et soumise seulement au rythme de la nature, le conduisit de bonne heure bien loin de nos civilisations compliquées et, du pays des *Bigoudens*, l'amena pour mourir au paradis des îles Marquises. En réalité, ce peintre, qui à Pont-Aven décorait sa gourde et ses sabots, et qui, à Tahiti, ruiné, agonisant, ne songeait encore qu'à la décoration de sa case, n'était autre chose qu'un des plus magnifiques décorateurs de la peinture ; avec sa vocation de la forme paisible et du ton exalté, il était né pour faire passer une flamme sur les vitraux. Il enseignait aux peintres que l'art n'est pas fait pour imiter la vie, que leur métier n'est pas de décrire ni de raconter, mais qu'ils ont pour mission unique de représenter la beauté et d'enchanter les regards par une musique profonde de formes et de couleurs.

D'avoir rappelé la peinture à sa fonction lyrique, de lui avoir montré la vulgarité du trompe-l'œil et de la copie réaliste, de lui avoir rendu sa valeur intellectuelle, sa vertu à la fois poétique et plastique, c'est ce qui assigne à ces deux maîtres, en dépit de leurs lacunes et de leurs insuffisances, leur rôle éminent de chefs d'école. L'impressionnisme se dissipait en analyses inutiles ; ces deux peintres donnaient des exemples de construction. Ils ramenaient l'art à la synthèse. L'œuvre d'art, selon eux, n'est pas un pur *fac-simile*, une concurrence à la nature, ni même, comme



TAHITIENNE
Dessin, par Paul Gauguin.

le voulait Bacon, *homo additus naturæ,* ou, comme le dit Zola, la « nature aperçue à travers un tempérament » ; l'œuvre d'art est une création indépendante et idéale, une chose transformée, *pensée* par la raison ; c'est un monde qui ne saurait se confondre avec l'autre, et qui doit sa valeur à ce qu'il a d'humain.

LA PEINTURE DEPUIS VINGT ANS. MAURICE DENIS, RENÉ PIOT, ETC. On aperçoit comment on peut déduire de là jusqu'aux extrêmes conséquences de la géométrie cubiste et comment cette école, aujourd'hui déjà périmée, s'insère à sa place dans l'histoire. On ne peut d'ailleurs tenir compte, dans un ouvrage comme celui-ci, d'un mouvement qui, en quinze ans, n'a laissé qu'un fatras de théories, et pas une œuvre. Mais ce qui est certain, c'est que les principes qu'on vient de lire forment le fonds commun des doctrines de la jeune école ; c'est en 1908 qu'on voyait aux Salons trois œuvres décoratives bien diverses, mais de sens également classique, l'*Histoire de Psyché* de Maurice Denis, le *Drame de la mer* de Charles Cottet, la *Chambre funéraire* de René Piot.

Il est fort difficile de porter sur des contemporains un jugement définitif, et de dire, dès aujourd'hui, quelle place accordera l'avenir à des œuvres qui se développent encore sous nos yeux. Il est arrivé plus d'une fois que des artistes presque ignorés du public ont exercé sur l'art l'action la plus profonde. On peut supposer toutefois qu'on court peu de chances d'erreur, en reconnaissant aujourd'hui à M. Maurice Denis une importance de premier ordre dans la peinture moderne. Peu d'hommes, disposant d'une culture plus

étendue, se sont fait de leur art une idée plus claire et plus nette ; la force de sa pensée, l'autorité de ses exemples, la simplicité raisonnée des moyens qu'il emploie au service de ses vues, cette méthode supérieure, qui lui a permis, à cinquante ans, de réaliser une œuvre dont l'ampleur et la variété étonnent, tout le désignait pour remplir, dans notre génération, une sorte de magistrature de l'art. Critique remarquable, délié, aussi capable de s'exprimer par le discours que par la plume, comme il l'a fait dans le livre fameux qu'il intitule *Théories* (1911), il était de naissance un de ceux que le vieux langage italien appelait « professeurs de dessin ». Tout jeune, il a compris que l'art de peindre était de décorer une surface à deux dimensions, et consiste par conséquent dans des arrangements de couleurs et de lignes harmonieusement disposées. De cette formule mathématique, il a fait sortir sans relâche une des œuvres les plus abondantes de la peinture française : de la chapelle du Vésinet à celle de l'ancien collège Sainte-Croix, de l'hôtel du baron Cochin à celui de M. Stern, de la chambre de musique de Weimar au plafond du Théâtre des Champs-Élysées, il a suffi à toutes les tâches avec une régularité, un bonheur, une ingéniosité de développement et une dignité admirables. Artiste chrétien, mais selon la grande tradition de la Renaissance, il ne laisse en dehors de son art aucune parcelle du trésor classique : l'Église et l'humanisme ont également contribué à la formation de son esprit. Il les réconcilie dans son magnifique équilibre, se bornant seulement à ne jamais mélanger les deux domaines. Personne plus que lui n'aura contribué à restaurer la notion de l'importance ou de la valeur artistique du *sujet*, de la dépendance de la forme, à ruiner le dogme de l'art pour l'art. Nul ne présente aujourd'hui une telle surface, un système d'idées mieux liées, une œuvre plus vaste, une doctrine plus solide et plus cohérente. Il a tout, hormis la passion, l'inquiétude. Mais peut-on demander cette fièvre à un esprit dont le charme est fait de certitude et de lumière ? Ces vertus devaient donner à M. Maurice Denis un ascendant immense sur toute la jeunesse. Seul, il a parmi nous cette gloire, d'avoir autour de lui des disciples, une école. Et, en dehors de cette école, en dehors de ses innombrables peintures de chevalet, il a le livre, l'aquarelle et le crayon de l'illustrateur de légendes : et c'est peut-être là, dans les marges des *Fioretti*, de la *Vie de saint Dominique*, ou de l'*Histoire religieuse* de Goyau, qu'il aura mis, pour l'avenir, le meilleur de lui-même.

M. René Piot est un tempérament plus inégal, plus tourmenté. Comme un groupe de rares artistes de notre temps, tels que Georges Desvallières, Georges Rouault, Henri Matisse, tous reconnaissables à une sorte d'outrance et d'exaspération lyriques, à une horreur du terre-à-terre et de la copie vulgaire, allant jusqu'à

la déformation systématique, M. René Piot sort de l'école savante et raffinée de Gustave Moreau. Mais à cet enseignement séduisant et subtil, il a joint, par une rare fortune, la tradition de Delacroix, dont il a édité le *Journal*, et dont il se trouve, à distance, le seul disciple authentique. Cette place est, par malheur, la seule où il soit impossible de lui rendre justice : je le louerais partout ailleurs que dans ce livre, qui est son œuvre autant que la mienne. Si l'on veut savoir ce qu'il vaut comme décorateur, qu'on aille voir, à défaut de ses peintures chez M. André Gide à Auteuil, ou à Florence, dans la villa de Bernard Berenson, les décors des *Troyens*, où ce grand romantique a essayé de tromper sa nostalgie de la muraille et sa faim de la fresque.

Ce livre ne peut finir par une nomenclature, comme une simple revue ou un compte-rendu de Salon. Il est impossible de s'arroger de marquer des préférences ou de distribuer des rangs. Les choses, dans leur réalité, se présentent fatalement avec plus de confusion et complexité que dans un livre : l'éducation, le goût n'en sont pas au même point dans toutes les parties du public. Des longévités exceptionnelles, comme celle d'Harpignies, prolongent jusqu'à nos jours les méthodes des maîtres de Barbizon, à côté d'un autodidacte comme M. Joseph Communal. On voit se coudoyer, dans un seul genre, des portraitistes aussi divers que M. Bonnat, M. Aman-Jean, M. Baschet et M. Jacques Blanche, qui représentent simultanément quatre époques, quatre formations, quatre visions toutes différentes. Quelle place respective occuperont dans l'histoire ces deux peintres puissants que sont M. Charles Cottet et M. Lucien Simon, ou ces deux artistes excellents, pleins du charme bourgeois des Tocqué et des Lépicié, Xavier Prinet et François Guiguet? Comment l'avenir jugera-t-il, parmi les nouveaux venus, M. Lucien Jonas et M. Déchenaud, M. Pierre Laurens ou M. Bernard de Monvel? Quelle importance reconnaîtra-t-il à l'influence des ballets russes, à cet art exotique des Bakst, des Benoïs, qui a si vivement troublé les imaginations, voilà une douzaine d'années, et à laquelle nous devons une révolution dans le décor du théâtre, qui a passé du style de Jambon et Jusseaume à celui de Drésa, de Dufresne et de Dethomas? Comment estimera-t-il, sur le langage et l'optique des peintres, l'action d'un genre d'art qui a pris dans le monde moderne une place obsédante, l'affiche, et qui a eu des maîtres, comme Chéret, Lautrec ou Steinlen?

On ne peut espérer de réponse immédiate à tant de questions. Il y a, heureusement, trop de forces en présence; trop de tendances, trop de traditions se partagent ou se disputent les artistes et l'opinion. L'une d'entre elles peut toujours revivre et s'imposer par un chef-d'œuvre. Dans ces sortes de choses, tout dépend



LE DRAPEAU DU SACRÉ-CŒUR, dessin, par Georges Desvallières (Appartient à l'auteur).

du talent. On voit que les talents ne manquent pas à l'école française. Mais si, de tant d'essais et de tant d'œuvres diverses, il fallait dégager une résultante ou une moyenne, je crois que, provisoirement, la formule générale serait l'idée où la recherche de la décoration. Quitter le monde des faits, du drame, des sensations, n'emprunter à la réalité que des éléments de plaisir, les traiter avant tout comme un thème de beauté, voilà quel pourrait être, pour un temps, le programme de la nouvelle école. Sans doute, il y aura toujours des portraitistes exacts, de sincères réalistes, des observateurs diligents ; mais pour l'instant, il semble que les peintres se bornent à faire de la musique.

Ce goût de l'ordre, de l'harmonie, du style, cet esprit classique, *détendu*, adouci par l'impressionnisme, font le charme des meilleurs et des plus gracieux parmi nos peintres modernes. Aux tonalités rajeunies par trente ans d'analyse de la lumière, se joint le sens de la composition, le souci de la forme et du rythme. Un Émile Bernard est quelquefois notre Chassériau. Un Jaulmes a retrouvé dans ses cartons de tapisseries l'harmonieux secret des maîtres du grand siècle. Un Ottmann ou un Jules Flandrin découvrent dans des thèmes familiers, mêlés au paysage, les plus charmants motifs de décoration, tandis qu'un Lebasque ou un d'Espagnat, un Charles Guérin ou un Jean Puy, un Simon Bussy ou un Henry Déziré, un Marquet ou une Marval, donnent à leurs « intimités » ou à leurs paysages, à une étude de nu ou à une simple nature morte, un charme parfait d'équilibre, une grâce accomplie d'arabesque et de tache décorative.

LA SCULPTURE. LE MONUMENT AUX MORTS D'ALBERT BARTHOLOMÉ

En sculpture, on assiste à un mouvement analogue. De l'école ultra-sensualiste de Rodin, dont le résultat est le morceau, le masque, le fragment de nature traité en soi et se suffisant à lui-même, on arrive de plus en plus à l'art construit. Le grand maître, reconnu ou non, ce n'est pas en ce sens le prodigieux auteur du *Baiser* et de *l'Homme qui marche;* c'est celui du *Monument aux Morts,* M. Albert Bartholomé. Inutile de décrire cette composition sublime, une de celles de tout l'art français qui ont le plus de chances de demeurer immortelles, et par où la sculpture de ce siècle s'apparente aux plus grandes œuvres du moyen âge, de la Grèce ou de l'antique Égypte. Le monument massif, dont la forme sévère rappelle l'architecture des pylônes de Thèbes et de Memphis ; la porte sombre, où s'enfonce le couple humain, le visage tourné vers la nuit ; des deux côtés de cette porte, comme aux piédroits des vieux portails, la procession des plaintes, des regrets, des soupirs, toute la gamme des douleurs, la jeunesse, l'enfance, l'amour,



JEUNE MAROCAINE, dessin, par Henri Matisse.

tous les âges poussés pêle-mêle, avec de grands gestes qui se lamentent, comme des condamnés au bord du seuil fatal ; cette grande frise lugubre accompagnant de son désespoir la marche des époux solennels qui entrent au tombeau ; un bas-relief délicat comme ceux du Céramique d'Athènes, des sanglots étouffés, des visages cachés dans les mains, une jeune fille à genoux qui se retourne vers la lumière ; en bas, dans l'ombre du caveau, les deux gisants rigides, sur lesquels se lève on ne sait quelle espérance douteuse, et comme la promesse d'une suprême métamorphose, où trouver au monde un poème qui égale cette beauté, cette tendresse et cette mélancolie ? Il faudrait dire comment l'artiste, dans l'obsession d'un deuil cruel, a trouvé cette magnifique idée : il faudrait en faire l'histoire, depuis le germe du chef-d'œuvre, au tombeau qui recouvre les restes d'une femme très aimée, dans un village du Valois. D'une douleur personnelle, le sculpteur a tiré un grand symbole humain. Il a réussi à s'y faire l'interprète de ce grand sentiment national, qui est chez nous la forme profonde de la religion, le culte de nos morts et la piété pour le tombeau. Aucune race, — l'a-t-on assez vu au cours de cette étude ? — n'a élevé plus de tombeaux, et de plus magnifiques, que cette race française, qu'on croit frivole. C'est que personne ne sait par combien de liens elle tient à ses morts, combien elle a coutume de vivre avec des ombres. Au bout de cette voie sacrée, de cette grandiose avenue funèbre, qu'est notre histoire, le monument du Père-Lachaise est une conclusion digne de tout le passé. Le sentiment du peuple y a reconnu tout de suite un de ses sanctuaires.

M. Bartholomé est devenu naturellement le grand « tombier » de notre époque ; il n'a presque jamais fait une statue de place publique, mais il a élevé les grandes tombes nationales, comme au Panthéon le cénotaphe admirable de Jean-Jacques Rousseau. Mais le fait remarquable est que, dans toutes ses œuvres, la sculpture joue un rôle absolument monumental. Elle fait corps avec la muraille, elle ne s'en sépare pas plus que la colonne des portails de nos vieilles cathédrales ; et la majesté de la muraille lui prête, en retour, une éloquence et une beauté nouvelles. Chose significative ! M. Bartholomé a remis en honneur, au lieu du bronze toscan et du marbre romain, la pierre de nos vieux imagiers, la pierre tendre et fière qui simplifie les modelés, qui exige des plans peu nombreux et le choix des accents, cette pierre qui a été, au temps de la plus grande France, la matière même où fut taillé le portrait de la France.

Or, ces mêmes qualités de mesure et de simplicité, de grâce pathétique et noble, cette volonté classique et ce goût de la pierre, on les retrouve aujourd'hui chez les meilleurs de nos jeunes sculpteurs : chez le puissant toulousain Bourdelle, l'homme

peut-être aujourd'hui le plus écouté des jeunes avec Maurice Denis, et pour les mêmes raisons de doctrine et de méthode, et chez le grave Bourguignon Bouchard, chez le Tourangeau Sicard, gracieux et fécond, et chez le délicat et spirituel Blondat, chez le vigoureux Landowsky et le voluptueux Aristide Maillol. Il en coûte d'être si bref pour tant d'œuvres qui nous honorent, et qui ne cessent d'ajouter chaque année au trésor admirable de la sculpture française. Il en coûte de ne pas nommer cent bustes excellents, parfois comparables aux meilleurs du dix-huitième siècle, de passer sous silence les fortes œuvres d'un Ségoffin, qui semble quelquefois un petit-fils de Pigalle, de taire l'œuvre d'un Desbois ou d'un Alfred Boucher, l'auteur de la figure exquise du *Repos* et du groupe célèbre et admirable des *Coureurs*, ou celle d'un Albert Lenoir, l'auteur de ces statues de *Canrobert* et de *Berlioz*, peut-être les seules statues de grands hommes supportables que l'on ait faites depuis Rude. On voudrait dire un mot de la petite sculpture, si vivante et précieuse entre les mains d'un Paul Roussel ou d'un Théodore Rivière. Mais on ne peut tout dire. On est obligé plus que jamais, devant une telle richesse, de s'en tenir aux grandes lignes, aux masses, aux ensembles. Or, il semble bien que la sculpture, en dépit de ce qu'elle a par définition d'attaches naturalistes, cherche surtout aujourd'hui à être un art décoratif. Elle tient moins à être isolée ; elle désire le support de quelque architecture, le cadre d'un jardin. Par réaction contre l'agité et le déchiqueté, contre l'excès du romantisme et du baroque, tel qu'il se déploie aux quadriges désordonnés qui couronnent le Grand-Palais ou les pylônes du pont Alexandre, ou dans le *Victor Hugo* de Marqueste, à Passy, elle se résume, se masse, se concentre ; les gestes se détachent moins volontiers du corps. Elle affecte un certain dédain de la virtuosité, du modelé pour le modelé, des habiletés vulgaires dans le rendu des cheveux, des étoffes et des chairs. A ces artifices, où triomphe le marbrier génois, elle préfère le style.

Déjà Rodin aimait, sur la fin de sa vie, à répéter le mot de Michel-Ange, qu'une bonne statue est celle qui, en roulant au flanc d'une montagne, arriverait au bas sans avoir perdu un de ses membres ; il indiquait ainsi cette grande loi des masses qu'il n'avait vraiment découverte et formulée que dans son *Balzac*. Or, l'influence de ce grand homme fut immense dans ses dernières années, alors qu'il avait presque renoncé à sculpter. Un Bourdelle, un Desbois ont travaillé chez lui pendant dix ou quinze ans, comme des apprentis dans la « boutique » d'un maître d'autrefois. Ils y apprirent le sens perdu de la construction et de l'architecture, qui avait tant manqué aux maîtres du siècle passé et sans lequel, à vrai dire, il n'est pas de statuaire. Bourdelle avait d'ailleurs commencé par faire du meuble, en bâtissant des chaises

et des commodes chez son père, menuisier à Montauban. Ainsi la sculpture rentrait peu à peu dans les voies de la synthèse classique. Elle retrouvait l'esprit de la statuaire des cathédrales. Bouchard, dans une de ses premières œuvres, glorifiait la mémoire d'un *Pierre de Montereau.*

Ces idées devenaient la règle de la jeunesse. Partout vous retrouvez le même sens des simplifications, des expressions monumentales : chez un Dampt, qui a fait les beaux anges du campanile du Sacré-Cœur, dans les figures superbes du monument de la Réforme, à Genève, par Bouchard et Landowsky, dans des paysans ou des Bretons de Quillivic ou de Niclausse, dans une *Baigneuse*, une tête, un simple torse, une statuette de Maillol, ce Grec de l'âge du Parthénon, dans une nudité naïve et juvénile de Despiau ou de Joseph Bernard, dans une fontaine de Blondat ou d'Yvonne Serruys, dans les métopes et la frise de Bourdelle au théâtre des Champs-Élysées (l'ouvrage capital de la sculpture depuis le *Monument aux morts* de Bartholomé) ou dans sa sublime *Pologne* du monument de Mickiewicsz, fille sévère et sauvage de la *Marseillaise* de Rude, sans que son art ait rien perdu, dans les bustes de *Kœberlé*, de *M. Simu*, de *Fraser* ou d'*Anatole France*, de la netteté expressive des Coysevox et des Houdon.

III

L'ART DEPUIS 1914. Ainsi, dans tout l'art français, aux environs de 1912, éclatait cette volonté de rejoindre nos origines classiques, et de se relier, par delà les fantaisies individuelles, aux grandes traditions qui sont le fondement de notre culture, aux maîtres romans et gothiques, à Rome et à la Grèce d'Egine et de Sélinonte. « Retrouver la grandeur du *Scribe accroupi*, de *l'Aurige* de Delphes, du *Charles V* du Louvre », ce programme d'un de nos sculpteurs résume tous les autres.

Là-dessus est venue la guerre. Ce serait une naïveté de croire que la guerre par elle-même pût exercer sur l'art une action décisive. Elle n'a pu que mettre à découvert des vertus qui étaient en nous, et que nous placer finalement en présence d'une situation nouvelle.

Le fait essentiel n'est pas une transformation sociale, un déplacement des fortunes et l'avènement de classes et d'un public nouveaux, mais la destruction totale de cinq ou six grandes villes et de centaines de villages : d'où un besoin corres-



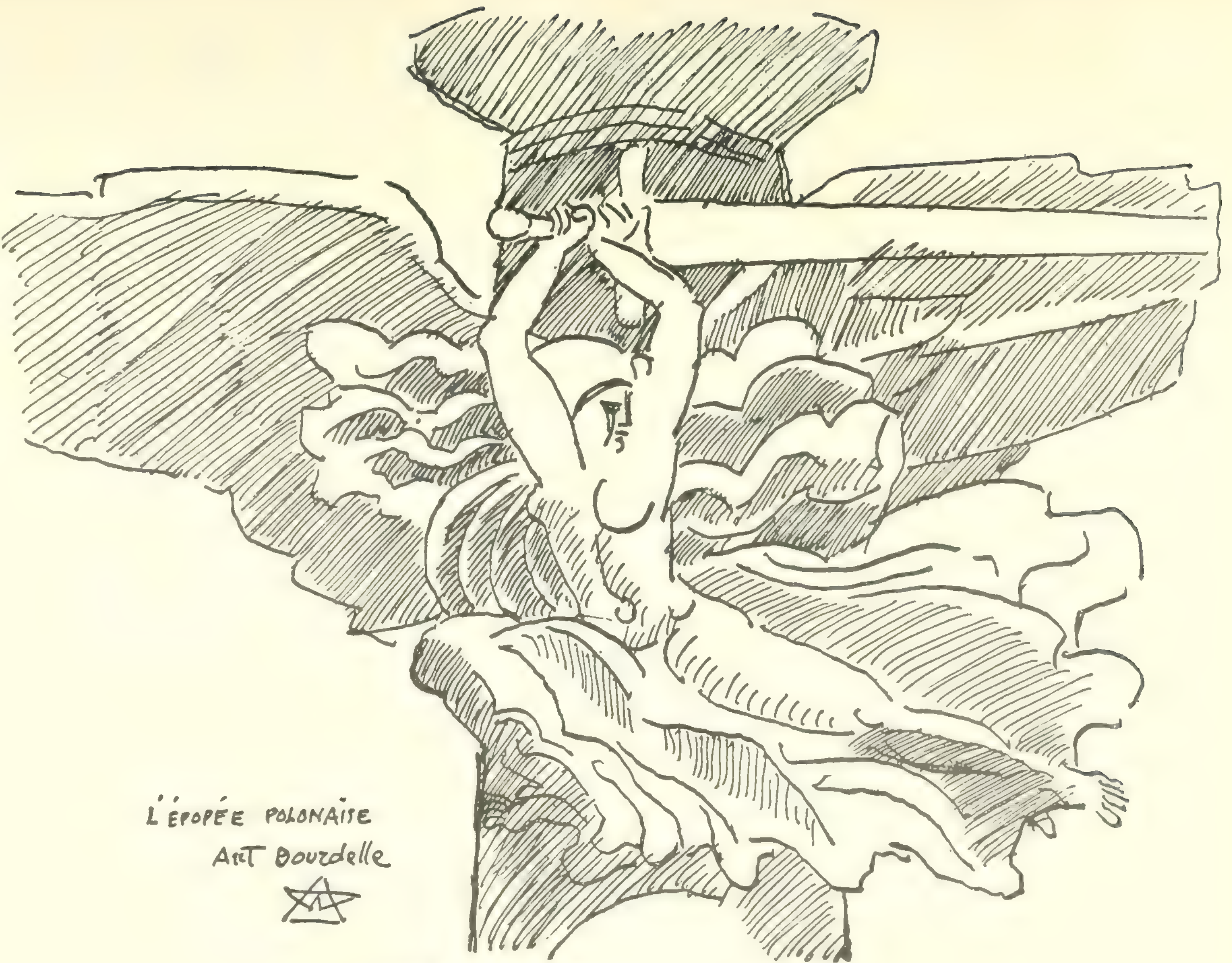
ÉTUDE DE JEUNE FEMME, dessin, par Aristide Maillol.

pondant de travail et de reconstruction. Voilà la situation qui doit agir sur l'art et le déterminer. Par une catastrophe sans exemple, il s'offre à son activité un immense terrain d'ensemble, où c'est une nécessité de faire vite et de faire grand. Il s'agit de créer dans le Nord une France modèle, de relever les ruines et de dédommager par plus de beauté et de bien-être les provinces qui ont tant souffert.

Déjà des millions de bras sont à l'ouvrage ; les idées, les programmes abondent. Cette fois, on ne peut écarter aucun moyen moderne, aucun outillage, aucune matière qui permette de faire tout de suite le nécessaire ; des matériaux depuis longtemps oubliés, les pans de bois du moyen âge, ou des matériaux neufs, comme le fer et le béton, avec tous leurs décors possibles de céramique et de brique émaillée, vont se trouver remis en honneur ; et nous pouvons compter sur le sourire de France pour consoler tant de tristesses. On sera obligé d'être simple et de se résumer ; il faudra être clair et compris de tout le monde ; il faudra être direct, pratique, et renoncer à beaucoup de luxes superflus, ce qui n'est pas une mauvaise condition de beauté.

Dans tant de matériaux remués, trouvera-t-on des chefs-d'œuvre ? A la veille de la guerre, un monument trop critiqué, le Théâtre des Champs-Élysées, par les frères A. et G. Perret, s'offrait comme le premier exemple de ce qu'on peut attendre des circonstances présentes : une façade nue, très sobre, seulement soulignée en haut d'une puissante corniche, n'était que le développement moderne d'une porte triomphale ; à l'intérieur, point d'ornements, mais des distributions aisées, que chaque trait de la décoration se bornait à accentuer avec simplicité ; dans la salle, point de moulures, point de surcharge, point de pâtes simulant la richesse des boiseries, mais des lignes heureuses, une composition dont la clarté fait toute l'élégance ; une architecture réduite aux éléments essentiels de la construction, une certaine sécheresse, préférable aux oripeaux de la rhétorique, un décor pour lequel on avait fait appel à Maurice Denis, à Vuillard, à Bourdelle, à Lebasque, à Mme Marval, à tout l'état-major de la nouvelle génération : c'était comme une revue des forces de la France, une répétition, des manœuvres générales avant la mobilisation.

La France, depuis quinze ans, semble appeler un David. Verrons-nous se lever le génial impresario qui ait le droit d'ordonner et de se faire obéir, pour faire la France nouvelle, comme a été formée la France de Versailles et celle des cathédrales ? Peut-être naîtra-t-il du côté où on s'y attend le moins. Car, malgré les traits de ressemblance qui rapprochent notre époque de la situation qui existait à la veille du Consulat, la culture française est si riche et notre tradition si complexe



L'ÉPOPÉE POLONAISE, dessin inédit, par Antoine Bourdelle.

qu'on ne peut jamais prévoir lequel de ses rameaux va soudain refleurir. Ce qui est certain, sous des formes parfois bizarres et anarchiques, c'est le besoin de raison, de discipline et de grandeur. Le maître manque encore qui mettra ordre à tout cela. On voit du moins se dessiner des linéaments de compagnonnage et des principes d'autorité, des disciplines volontaires et des unions d'artistes, qui seront les cellules des organismes créateurs. Des associations comme celles de l'école de Nancy, des ateliers comme ceux de Sue et Mare, des groupes d'architectes, de peintres, de décorateurs, rappelant les vieilles fraternités ou les anciennes corporations, sont assurément, dans le présent, des gages d'avenir.

Déjà quelques grandes œuvres sont nées de la guerre : d'innombrables monuments aux morts, souvent fort beaux, les figures héroïques de la *Justice* et de la *Force*, par Bourdelle, le massif hypogée, la grande dalle funéraire de la tranchée des Baïonnettes, par M. André Ventre ; en peinture, les *ex-voto* admirables de M. Lucien Simon pour Notre-Dame du Travail ou de M. Jacques Blanche pour l'église d'Offranville, le *Sacré-Cœur* de M. Desvallières, le Christ le plus tragique et le plus torturé que l'on ait peint depuis Grünewald et Greco, ou son vaste *Jugement dernier*, sa « divine comédie » visionnaire et hallucinée de l'église de Seine-Port.

Mais si la sculpture est naturellement le langage funèbre, les peintres, dans l'ensemble, évitent les sujets de guerre. Si un Bernard Naudin n'avait, pendant les quatre années tragiques, donné du Poilu une image qui hantera la mémoire des siècles comme les grognards de Raffet, l'épopée de 1914 attendrait son illustrateur. Les peintres, dès l'armistice, sont revenus spontanément aux problèmes qui les passionnaient depuis une quinzaine d'années, à ces questions de forme et de construction, trop négligées par leurs aînés. On s'aperçoit que le cubisme, avec son pédantisme agressif et scolaire, n'était qu'une réaction fatale contre les facilités de l'impressionnisme, à peu près comme l'art du *Serment des Horaces* fut une révolte nécessaire contre les galanteries du *rococo* et les bergeries du style boudoir. Il y a des moments où l'âme a besoin d'héroïsme. Dans les meilleures œuvres de la jeunesse nouvelle, celles d'un Segonzac, d'un Jean Marchand, d'un Luc-Albert Moreau, on sent cette aspiration à la force, au grandiose, aux formes monumentales. Le mobilier lui-même retourne au style Empire, comme au dernier en date de nos styles historiques.

CONCLUSION Quoi qu'il arrive, cette longue revue de notre histoire rassure, ordonne confiance. On dit que la France est le pays de l'improvisation. C'est qu'on ignore sur quel fonds de prodigieuse culture ses inspirations



Ant
Bourdelle

JEUNE FILLE EN STYLE DE COLONNE
Dessin inédit par Antoine Bourdelle.

reposent, quelle expérience accumulée gît au fond de nos plus simples réflexes. Le moindre paysan, dans le moindre village, contemple un fabuleux résumé de siècles : des forêts légendaires, une grotte préhistorique, une ruine romaine, un mur délabré d'abbaye, un gracieux porche roman ou un clocher gothique, une balustrade Renaissance, quelques vieux saints sur un autel, des pierres tombales à demi usées où s'effacent de pieux fantômes, souvent un blanc château, un parc souriant de Pomones classiques, quel raccourci de tous les âges tient dans le plus humble de nos pays ! Ce qu'on y apprend, c'est l'exemple, la morale de cet opiniâtre effort, de cet infatigable *travail sur soi*, par lequel la France n'a cessé de s'élaborer elle-même, qui l'a faite celtique, romaine, puis romane, gothique, enfin classique et romantique, allant chaque fois jusqu'au bout de l'expérience, pour revenir enfin à un point d'équilibre où elle possède désormais la somme de sa tradition.

C'est le vers du fabuliste :

Travaillez, prenez de la peine,

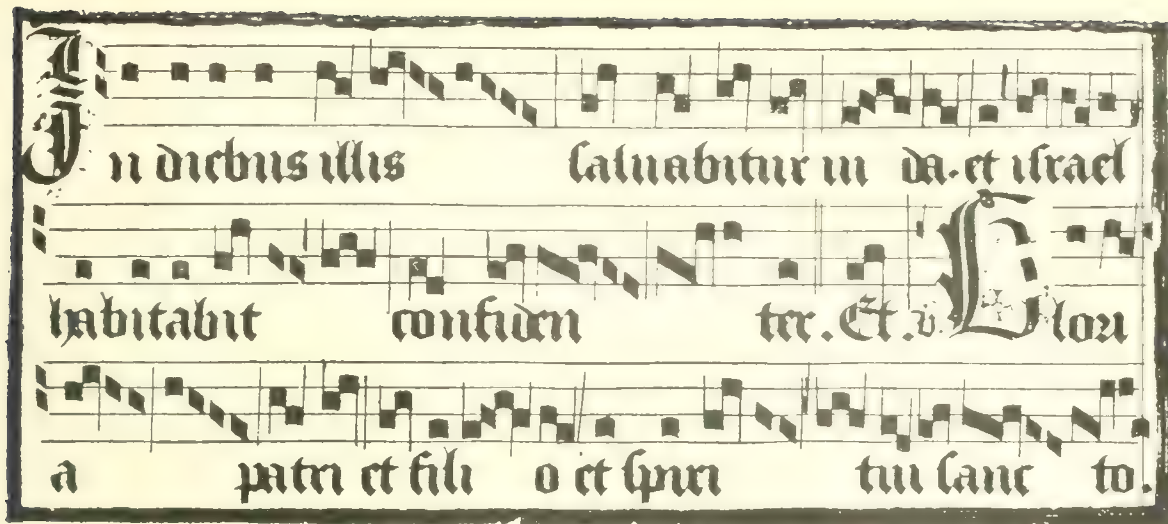
et le vers du lyrique, le poète des *Abeilles :*

O vous, dont le travail est joie!

Ce perpétuel labeur, ce courage à l'ouvrage, cette obstination de culture et de progrès, c'est cela qui a fait la France, et cela n'est pas près de finir. Qui peut dire ce qu'a fait ce pays pour l'ornement du monde, pour conserver vivante, à travers toutes les crises, depuis les Barbares jusqu'à nos jours, l'idée d'humanité? Il y a peut-être ailleurs des politiques plus habiles et un meilleur gouvernement. D'autres peuples se flattent d'une industrie supérieure, ou d'avoir porté plus loin que nous la science de l'organisation. D'autres se vantent d'avoir des artistes plus célèbres. Il n'y a nulle part tant de civilisation.

France, ô belle contrée, ô terre généreuse,

chantait le fils de la Grecque, le poète de *l'Aveugle* : la France est restée digne de l'amour d'André Chénier. C'est elle, la légère, c'est elle, l'inconstante, qui aujourd'hui encore étonne l'univers par le spectacle de sa sagesse. Ce serait faire injure à son passé, à sa victoire, à son histoire et à ses morts, à huit siècles ininterrompus de chefs-d'œuvre et de génie, que de ne pas conclure par un acte de foi.



CHAPITRE XV

LA MUSIQUE

I. Caractère de la musique française. La chanson populaire. Trouvères et troubadours. — II. La polyphonie vocale du quinzième et du seizième siècle. L'école franco-flamande. Le madrigal et le motet. — III. Le ballet de cour et les débuts de l'opéra. L'opéra classique : J.-B. Lully. — IV. Le clavecin : Fr. Couperin. L'opéra-ballet : Jean-Philippe Rameau. — V. J.-J. Rousseau et la querelle des bouffons. L'opéra-comique : Monsigny, Philidor, Grétry. Les opéras français de Gluck. — VI. La symphonie et la musique révolutionnaire : Gossec, Cherubini, Méhul, Boïeldieu. L'opéra romantique. Les Italiens. Meyerbeer. — VII. Hector Berlioz. La symphonie dramatique. — VIII. La musique sous le second Empire : Gounod, Massenet, Bizet, Saint-Saëns. — IX. L'école de César Franck. Vincent d'Indy. Chabrier. Gabriel Fauré. — X. Les contemporains : Charpentier, Debussy, Ravel.

I



IL y a une musique française, magnifique ou charmante, beaucoup trop ignorée, même (et surtout) en France, mais qui a été, pendant longtemps, ce qu'elle redevient de nos jours, une des grandes écoles musicales de l'Europe. Cette vérité nous étonne, parce que le siècle dernier a été presque entièrement rempli par des musiques étrangères ; on en est venu alors à oublier le passé. Il n'y a pas vingt ans que la situation

a changé. L'archéologie musicale est née. Quatre ou cinq siècles de chefs-d'œuvre sont sortis du tombeau. C'est cette histoire que je résume brièvement. On n'attend pas en quelques pages un cours complet et détaillé de la musique française. Je me borne aux traits généraux, aux masses, aux grandes lignes. On veut seulement montrer ici l'esprit, le mouvement d'ensemble, et ce que la voix de la France apporte dans le concert.

L'ART GRÉGORIEN Il n'est pas aisé de dire si la Gaule a eu de bonne heure une personnalité musicale, ni en quoi consistait cette personnalité. On ne sait presque rien de la musique des anciens, qui fut évidemment celle de la Gaule romaine. C'est dans les chants de l'Église que quelque chose s'en est conservé jusqu'à nous, mais ces chants ne commencent à nous être connus qu'à partir de la grande réforme grégorienne (sixième siècle). Charlemagne établit le chant grégorien dans son empire. Les deux grandes écoles musicales du neuvième siècle furent celles de Metz et de Soissons ; la première est la mère de tout ce qui est musique en Rhénanie, à Mayence et jusqu'à Saint-Gall. La seconde donna naissance aux fameuses écoles de Saint-Denis, de Saint-Maur et de Cluny. Par Cluny, l'art grégorien fut introduit en Espagne, où le vieux chant mozarabe opposa une longue résistance à ce qu'on appelait le style « gallican ».

Encore une fois, il n'est pas très facile de distinguer, dans l'uniformité sublime de la monodie grégorienne, la part personnelle de chaque école. Comme le latin des sermonnaires, c'est une langue sacrée, une langue savante, universelle, qui n'est pas soumise aux règles communes du langage. Plusieurs chants du répertoire gallican, comme les admirables *Impropères* de l'office du Vendredi saint, avec leurs interjections fougueuses, leurs cris mêlés de grec et de latin, ont été incorporés de bonne heure à l'office romain. On y adopta de même des hymnes de Venance Fortunat et de Mamert Claudien. Quelques admirables versets du roi Robert le Pieux, célèbre par sa passion de la musique, comme son *Veni, Sancte Spiritus*, d'une si pénétrante beauté de mélodie émue, figurent également dans le répertoire officiel de l'Église romaine. Je doute pourtant que l'oreille puisse saisir dans ces compositions un accent local. On y reconnaît une sensibilité poétique, une âme délicate et qui, à travers tant de siècles, sait encore parler à l'âme. Rien ne nous dit encore que cette âme soit française.

Déjà pourtant l'esprit français avait appliqué à la musique ses facultés particulières de réflexion et d'analyse. La première grande réforme qu'on ait faite dans ce domaine est une réforme d'écriture : l'invention de la *portée*, la notation sur

quatre lignes, la création de la gamme, est à la base de toute la musique moderne. C'est le progrès le plus décisif que la musique ait fait depuis l'antiquité. Tout le monde sait que telle est la gloire du moine Guy d'Arezzo (mort en 1050). On sait moins que Guy d'Arezzo a passé la plus grande partie de sa vie en France, qu'il doit à l'abbé Eudes sa science musicale, et que, selon l'habitude qu'on avait alors de désigner les hommes par leur patrie d'éducation, les anciens historiens l'appellent Guy de Saint-Maur.

LA CHANSON. POÉSIE LYRIQUE. LA MUSIQUE MESURÉE Mais à partir du douzième siècle, commence à se faire jour une poésie nouvelle ; à côté de la musique d'église, nous saisissons les premières traces de la poésie en langue vulgaire. Il ne faut pas oublier en effet que toute la poésie du moyen âge est, comme la poésie grecque, une poésie chantée, et que le trouvère, comme on l'appelait, n'a jamais conçu une pièce de vers séparée de sa mélodie. Personne n'eût alors compris la poésie à la façon moderne, comme un travail de style, un art de cabinet, un art *lu;* c'était toujours une chose vivante, inséparable de la voix, de la personne du chanteur.

A quelle époque a commencé chez nous la chanson populaire ? On l'ignore. La France est née une chanson aux lèvres. Elle chante depuis qu'elle est au monde, l'alouette gauloise, et toujours chante les mêmes chansons. Wagner nous enviait ce répertoire, cette source infinie de la chanson populaire. Aucun peuple n'a peut-être une pareille flore mélodique. Ce folklore musical, si longtemps dédaigné, on a commencé, au dernier siècle, à en comprendre tout le prix ; des musiciens, des savants en ont dressé des recueils, ont noté ces vieux airs sur la bouche des vieilles gens, dont ils avaient été longtemps toute la science et toute la sagesse. Ces chansons, c'est la France avec toutes ses nuances, avec toute sa grâce, son émotion discrète, son pathétique juste et sobre, et cette gaieté légère qui faisait dire à Figaro que « tout finit par des chansons » ; c'est toute la mémoire du peuple, toute notre histoire, croisades, guerre de Cent ans, guerres de Louis XIV, le vivant résidu des aventures de Jacques Bonhomme, qui s'égrène, comme un chapelet, retenu par le fil aérien de la mélodie ; c'est surtout l'éternelle histoire de son cœur, la femme, la comédie de l'amour, le bon jus de la vigne, et Margot, et Madelon, et ce qui, dans la rude existence des campagnes, est une forme du rêve et de la fantaisie. La beauté de ces chansons est souvent merveilleuse. Tout est dit d'un seul mot, et le plus souvent à demi-mot, sans aucune surcharge ni insistance triviale, sans vulgaire étalage d'attendrissement et d'éloquence ; le trait mélodique est aussi pur, aussi concis que la phrase parlée. Cet art populaire excelle à frapper de vraies

médailles musicales. Il lui arrive de créer des chefs-d'œuvre que ne surpassent pas les œuvres les plus savantes, comme l'églantier sauvage conserve tout son prix à côté de la rose. Quel *lied*, quelle ballade de Schubert ne pâlirait pas à côté de l'archaïque mélopée et de la dramatique complainte de *Jean Renaud?* C'est le sublime de la muse instinctive. Là se révèle le fonds admirable, la profonde nappe de sentiment, la riche étoffe musicale de ce pays, qui passe pour un peuple sans musique. L'art moderne a puisé à pleines mains dans ce trésor. Mais, ce qui est plus touchant encore, c'est d'entendre, sur les lèvres du peuple, ces vieux chants venus de si loin, et transmis à travers tant de générations. Quelques-uns, parmi les plus beaux, nous sont connus au moins depuis le quatorzième siècle. C'est le cas de la belle chanson,

En revenant de noce, j'étais bien fatiguée...

qui appartient à toute la France, et même au Canada, à la France rurale d'Amérique. Que de fois, au régiment, au bout d'une longue étape écrasée de soleil, par les routes du Perche ou de la Manche, l'ai-je entendue jaillir de la colonne poudreuse ! La mélodie d'une pénétrante mélancolie, la plainte de la fille séduite et délaissée, se déroulait lentement, antique et toujours jeune, de couplet en couplet, jusqu'aux derniers vers empreints d'une réserve si touchante :

Je voudrais que la rose fût encore au rosier,
Et que le rosier même fût encore à planter.

Les voix étaient rudes et incultes, mais quel goût, quel tact, quelle poésie ! Souvent, en écoutant cette chanson venue du fond des temps et qui accompagnait encore les paysans de chez nous, allégeant le sac, scandant le pas, charmant la route, j'ai eu l'impression de marcher avec la France.

Mais ces admirables chansons ne forment qu'une partie de notre trésor. Il nous reste, dans les manuscrits, toute la lyrique du moyen âge, les poésies de Conon de Béthune et de Gautier de Coincy, de Thibaut de Champagne, de Mathieu d'Arras et du châtelain de Coucy, la poésie galante et lettrée de ce temps-là, passe-temps des seigneurs et des sociétés chevaleresques dans le fond des châteaux : genre de poésie qui exerça dans toute l'Europe une influence immense, en y répandant les conceptions françaises de l'amour, et qui fut imitée par les chanteurs de Sicile, puis par Dante et Pétrarque dans leur *Canzoniere*, enfin par les *Minnesinger* d'Allemagne. Saint François d'Assise, nourri de ces chansons courtoises, ne s'intitulait-il pas le « jongleur du bon Dieu »?

Il serait trop long de dénombrer les divers genres, très définis, entre lesquels se répartissent ces poèmes : chansons d'histoire ou chansons de toile, chansons d'aube, reverdies, pastourelles ou pastorales, tensons ou jeux-partis, tels sont quelques-uns des groupes que l'on a coutume d'en former d'après leurs sujets. Plusieurs de ces genres supposent un rien de mise en scène, un dialogue à deux ou à plusieurs voix, une légère action, où parfois intervient, à la reprise, le chœur. D'autres fois, ces chansons (comme dans le genre des *estampies*) comportaient de vraies figures de danse, une cadence marquée par des pas et des frappements de pied. Il est clair que jadis on dansait aux chansons ; le texte se mimait, s'animait en balerie et en carole, aux sons de la vielle, de la rubèbe ou de la gigue. Sans doute, ces divertissements et ces jeux de société, contre l'immoralité desquels tonnaient les sermonnaires, nous paraissent d'une grande innocence : la plupart ressemblent à nos rondes enfantines, et ne conviennent guère qu'à des âmes peu compliquées. Mais c'est ce qui en explique le charme : on y retrouve, dans la fraîcheur de son adolescence, la jeunesse de notre race.

Or, Wagner l'a dit : la chanson et la danse sont les deux sources de la musique. Beaucoup de genres de la musique classique ne sont que le développement de celle du moyen âge : c'est ainsi, par exemple, que le genre instrumental des « suites », c'est-à-dire des suites de danses, sarabandes, passacailles, gavottes, etc., avec leurs mouvements divers d'adagio, d'andante, d'allegro, de scherzo, tour à tour vifs et ralentis, a donné naissance à la sonate, qui est elle-même l'embryon de la symphonie. Certaines parties de la sonate et de la symphonie conservent encore, dans leur forme et leur coupe, dans leurs reprises et leur chute, le souvenir de la danse ou de la chanson dont elles sont issues : tels le menuet ou le rondo, où l'on ne peut méconnaître le refrain et la ritournelle du vieux *rondel* du moyen âge.

Ce n'est pas tout. Cette musique chansonnière est toujours liée à la poésie : le vers, la mélodie naissent et grandissent à la fois. *Sicut musica poesis.* « Le peuple, dit encore Wagner, ne s'avise jamais de chanter une chanson sans texte ; sans le vers, il n'y aurait pas pour lui de mélodie. » Or, à mesure que le vers français se détermine, que la rime remplace l'assonance, que la structure intime de la strophe s'organise, la mélodie qui s'y applique et qui adhère à ses mouvements, subit une évolution parallèle. La phrase musicale se calque étroitement sur la phrase poétique. Elle en prend la dimension exacte et en épouse le rythme. Il résulte de là une modification profonde de la nature musicale. D'abord, c'est une grave altération des modes, tels que l'art grégorien les avait hérités de la musique des Grecs : la monodie ecclésiastique finit toujours sur un ton entier, la musique profane introduit

dans ses fins de phrases des notes diézées, formant ce qu'on appelle une sensible. La distinction hiératique entre les huit modes s'abolit, se réduit à la division moderne en majeur ou mineur. La mélodie elle-même n'est pas moins transformée. Le récitatif grégorien n'est qu'une déclamation ornée, un mouvement mélodique infiniment souple et variable, recouvrant le plus souvent un texte en prose ; c'est une période composée d'une suite d'élans, de vocalises et d'ondulations musicales, une cantilène se balançant avec une liberté divine, vaporeuse, qui s'enfle et qui expire, et qui se livre sur certains mots ou certaines syllabes à des effusions lyriques, à des arabesques vocales comparables aux volutes d'une fumée d'encens. Cette merveille de flexibilité, de création lyrique, qui traduit instantanément les mouvements de l'âme, dont le rythme n'est commandé que par l'émotion elle-même et par les battements du cœur, est une conception musicale d'un raffinement singulier. Mais aux douzième et treizième siècles, en se modelant sur le vers, la *musica ficta*, la mélodie des troubadours, empruntait à la prosodie un nouvel élément ; elle lui emprunte l'idée de *mesure*. Dans toutes ces pièces, en effet, la déclamation syllabique, la mélodie coupée à la longueur du vers, la nécessité d'appuyer sur la rime, entraînent des conséquences bien différentes de la libre modulation du plain-chant. Je ne puis entrer ici dans l'histoire de la longue querelle des « mensuralistes » contre les plain-chantistes, ni dire en quelques lignes ce que l'art musical a gagné ou perdu à la victoire des premiers. Le fait est qu'à son heure la musique mesurée a été un progrès : établir un rapport fixe entre la longue et les brèves, définir des valeurs invariables de durée, les noter d'une manière rigoureuse, c'était donner à la langue musicale un degré de précision qui lui manquait encore. Ce fut la condition des chefs-d'œuvre de la musique classique. Le mérite de ce service revient à l'esprit d'analyse des musiciens français.

Enfin, ne peut-on pas, dès l'origine et le berceau, entrevoir quelques-uns des traits qui seront jusqu'à nos jours la marque de la musique française ? Elle est, dès le début, une musique attachée à un texte, toujours limitée par un sens et par un *sujet*, qu'elle se borne à commenter et à rendre sensible, ayant donc assez peu la faculté du rêve, ne disposant pas, comme plus tard la musique allemande, de ces puissances de logique et de développement autonomes, de cette rhétorique impérieuse qui nous roule dans les flots de ses colossales périodes sonores. Elle n'aura pas davantage cet instinct de la beauté ou de la volupté vocale, auquel l'Italie a fini par sacrifier tout le reste, plaçant dans le plaisir et dans la sensuelle caresse de l'oreille toute la valeur de la musique. L'école française, au contraire, s'attachant toujours à un sens, sera naturellement intellectuelle et descriptive. On a vu que dès le moyen

âge elle se fait volontiers dialoguée, animée : elle sera par excellence une musique dramatique. Elle dit finement les nuances morales, la malice, le sourire, la tendresse, la plainte ; elle est de bonne heure un instrument exquis d'expression psychologique. Dès le milieu du treizième siècle, cette qualité dramatique apparaît : le *Jeu de Robin et de Marion*, par le trouvère Adam de la Halle, est assurément le plus ancien exemple d'opéra-comique. La musique instrumentale elle-même se proposera presque toujours une donnée, un sujet : il suffit de feuilleter les titres des pièces pour clavecin de Couperin ou de Rameau. Ce sera le plus souvent de la musique imitative, c'est-à-dire de la musique faite pour dire quelque chose. Rien de plus français que la question de Fontenelle : « Sonate, que me veux-tu ? » La sonate française s'efforce toujours d'y répondre. Et je n'ignore pas les reproches que font à cette conception les partisans de la musique pure : mais sur cette voie la France a fait des découvertes fécondes. Dès la mort de Beethoven, elle avait substitué à la vieille symphonie classique, la symphonie dramatique et le poème symphonique de Berlioz et de Liszt. Et dans cet effort expressif, il arrive à nos musiciens de faire des trouvailles de style, d'enrichir par des recherches curieuses la palette musicale, de faire cent essais dont profitent les écoles étrangères. Peu de pays ont tant fait pour l'*art*, et cela suffit pour assigner à l'école française un rôle original.

II

La polyphonie vocale au quinzième et au seizième siècle

On allait bientôt le voir, dès la fin du quatorzième siècle : car il se trouve que la France, pendant cent cinquante ans, va être le premier pays musical de l'Europe. Il en sera ainsi jusqu'aux guerres de religion. Ce règne des Valois, si inférieur dans tous les genres à la grande époque du moyen âge, développe dans la musique une revanche éclatante. Tandis que la France n'est presque en toute chose que l'élève de l'Italie, c'est elle qui, en même temps, se fait sa maîtresse en musique. Tous les arts, en effet, ne marchent point du même pas. La musique est souvent en retard de plus de cinquante ans. C'est ce qui arrive, ce semble, au quinzième et au seizième siècle. La période précédente correspond, en musique, à la simplicité romane. C'est pendant la Renaissance que l'art des sons a connu la passion constructive, l'exubérance gothique. Il invente la polyphonie.

Dès le temps de saint Louis, l'école de Notre-Dame, le grand centre des « mensuralistes », se trouvait la première maîtrise de l'Europe. On y pratiquait un nouveau genre de composition, très différent du pur récitatif grégorien ou de la simple mélodie de l'*ars ficta*, et qui reposait, non plus sur la valeur expressive du dessin, mais sur la combinaison des voix. Il s'agissait d'associer le chant du dessus, au même chant répété par la basse ou le *ténor*. Cela s'appelait le *déchant*. Les premières de ces combinaisons furent formées par le hasard. Mais de ces expériences résulta peu à peu un ensemble de principes ; on entrevit un art pour conduire à la fois deux ou plusieurs dessins mélodiques, pour les développer et en renouveler l'expression. L'œuvre des vieux *déchanteurs* marque un immense progrès de complexité musicale ; il est aux origines du contrepoint et de la fugue.

Cette science nouvelle passionna les esprits. Pendant plus de cent ans, elle absorbe la musique. L'invention passe au second plan. On se borne à mettre en œuvre avec une science prodigieuse la matière mélodique du plain-chant ou de la chanson populaire ; un thème ou un fragment de thème, diversifié, désarticulé, pris et repris en cent manières, suffit à faire les frais d'une messe. On a ainsi la messe de l'*Homme armé*, la messe *Ma maîtresse*, la messe *Entre vous, filles de quinze ans*, une des œuvres les plus célèbres de Roland de Lassus. On retrouve dans la musique la préoccupation si frappante dans la poésie des grands rhétoriqueurs, le goût de la complication, de la virtuosité, de la difficulté vaincue, tranchons le mot, le pédantisme des Guillaume Crétin et des Lemaire de Belges, chez lesquels on peut glaner d'ailleurs tant de renseignements sur la musique contemporaine. Par un certain côté, cette époque de mathématique musicale mérite les railleries charmantes qu'en a faites Wagner dans ses *Maîtres-Chanteurs*. La scolastique a toujours tort, opposée au génie, à la pure spontanéité. Il fallait bien pourtant en passer par cette école d'assouplissement.

On allait bientôt en recueillir les fruits. Il y avait déjà en France au quatorzième siècle un grand luxe musical. La musique était de toutes les fêtes. Dans les vieux livres de comptes, pas de mention plus fréquente que celle des ménestrels et, bien souvent, des ménestrelles. Mais la création du duché de Bourgogne accroît subitement d'un personnel nouveau la musique française, en y annexant les Pays-Bas. Avec Jean Ockeghem, maître de chapelle de Charles VII et de Louis XI, avec Josquin des Prés, commence ce mariage musical des deux peuples, qui devait durer si longtemps, et auquel nous devons le talent exquis d'un Grétry et le noble génie d'un César Franck.

L'ÉCOLE FRANCO-BELGE. LE MOTET ET LE MADRIGAL. JANNEQUIN, GOUDIMEL

Cette école franco-belge du seizième siècle est une des gloires de la musique. Entièrement oubliée il y a cinquante ans, elle a été exhumée de l'ombre où elle dormait : M. Henri Expert a attaché son nom à cette résurrection.

Il semble en effet qu'après cent ans d'études un peu arides, la musique se trouve maîtresse d'une langue parfaite. Musique extraordinaire, composée uniquement des voix. Pendant tout le seizième siècle, cette forme de construction vocale a presque remplacé toutes les autres. Écrire à quatre, à cinq, à six parties et parfois davantage (Ockeghem a composé un motet colossal à trente-six voix), superposer des étages de thèmes mélodiques, diviser les masses chorales et les réunir tour à tour, faire concerter ensemble les divers groupes de chanteurs, les opposer pour les fondre, se servir des uns ou des autres comme d'accompagnement, d'écho ou de contraste, employer les gosiers humains comme les instruments d'un orchestre intelligent, enchevêtrer les voix et les motifs, pour les éparpiller ensuite, et en faire résulter d'aériens édifices, où les basses forment les pilastres et le soubassement, où les dessus planent comme un fronton, et d'où les *soprani* jaillissent comme des festons et comme des flèches, tels sont les principes de cette étonnante architecture sonore. A cette époque, où les instruments modernes se cherchent et tâtonnent, où l'on crée seulement le luth, où le violon se dégage à peine de la viole, la société des voix semble l'orchestre unique : et certes, pour la beauté de la matière sonore, pour la richesse d'émotions et de sensibilité contenue dans le moindre accord, quelle symphonie ou quel concert peut lutter avec la polyphonie des voix ? C'est bien la musique qui convient à un temps d'humanistes, à ce temps de la Renaissance où l'on a dit que l'homme était un dieu pour l'homme. C'est le sens du profond tableau de Raphaël, la *Sainte Cécile* de Bologne : le triomphe des voix sur les instruments.

La polyphonie vocale ne pouvait produire que des pièces courtes ; les longs développements de la symphonie instrumentale lui sont naturellement interdits. En dehors des messes (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*), les morceaux qu'elle a produits se ramènent à deux genres, le *motet* pour la musique d'église et le *madrigal* pour la musique profane. Le motet a survécu jusqu'à la fin du dix-septième siècle comme genre de composition religieuse et décorative. Le madrigal est exactement ce qui correspond à la chanson, avec cette particularité d'être écrit pour plusieurs parties. C'est la forme ordinaire de la poésie lyrique et galante au temps de la Renaissance.

De ces madrigalistes français, il faut retenir tout au moins Guillaume Costeley,

le plus délicieux de nos musiciens d'amour, dont les chansons semblent écrites d'hier, tant elles ont de grâce, d'immortelle fraîcheur de sentiment et d'inimitable élégance d'expression et de rythme. Mais le virtuose du madrigal est sans contredit Clément Jannequin. Jannequin se sert de ses voix à la manière d'un orchestre ; il en tire de véritables tableaux, de petites scènes dramatiques ou des symphonies descriptives. C'est le *Chant des oiseaux*, le *Caquet des femmes*, *la Jalousie*, *le Chant de l'alouette*, *le Rossignol* : l'artiste excelle à emprunter à la réalité des motifs mélodiques et à en composer de petits poèmes musicaux pleins de verve, d'un humour pittoresque ou bouffon. Déjà l'art du moyen âge s'était exercé dans ce domaine de l'imitation musicale : le manuscrit de Montpellier (quatorzième siècle) contient une peinture assez vive d'un marché. Jannequin s'empare de ces éléments naturels et en fait délibérément de véritables œuvres d'art. Il apporte en musique un extraordinaire sentiment de la vie. Il prend les sonneries des veneurs et compose la première en date des *chasses* musicales ; une autre fois, ce sont les *Cris de Paris.*

Mais la plus fameuse de ses œuvres est la *Bataille de Marignan* (imprimée en 1528). Ces vingt minutes de musique forment sans doute la plus belle des batailles musicales. Tout l'esprit des guerres d'autrefois, les cris d'armes, les vivats, les appels, les fanfares, les fifres, les sacquebutes, les décharges, les assauts, tout le hourvari des camps et la « noise » des carnages revivent pour nous dans ces quelques pages surprenantes, comme dans la bataille gelée de *Pantagruel* : « Lors gelèrent en l'air les paroles et cris des hommes et femmes, les chaplis des masses, les hurtys des harnois, des bardes, les hannissements des chevaux et tout autre effroy de combat... » La *Bataille de Marignan* offre ainsi une fricassée de thèmes épiques, un tourbillon sonore, un joyeux entre-choquement de syllabes, des froissements d'onomatopées, rythmées par des basses qui imitent obstinément des batteries de tambours, des fusées de fanfares sous lesquelles crépite et se heurte une mousqueterie d'explosions imitatives, « *trique, trac, patac, pon pon* », un texte incohérent fait de bruits héroïques, où l'on voit se ruer les charges des bataillons et déferler les vagues d'assaut, tout le tumulte de la mêlée et le craquement des lignes, dans une rapide tempête musicale. Enfin, le rythme s'élargit, de binaire devient ternaire pour exprimer la fin de l'action ; l'alto jargonne en suisse allemand : « *Escampe, toute frelore* » (sauve qui peut, tout est perdu), tandis que le *tutti* des voix proclame dans un grand cri : « Victoire, victoire au roi François ! » Cette admirable fresque sonore a été imitée cent fois au seizième siècle, en Allemagne, en Italie, dans toutes les écoles d'Europe. Mais seule la *Bataille de Marignan* est demeurée *la Bataille.* Quand on la chantait, les épées dégainaient toutes seules :

Mlle de Limeuil, dit Brantôme, se la fit sonner aux violons à son lit de mort, pour se donner du cœur, et Jeanne d'Albret, dans ses douleurs, la voulut pour aider ses couches : cette muse martiale accompagna la naissance d'Henri IV.

Enfin, dans ce siècle de la Réforme, la musique exprima une autre face de la Renaissance : de tout l'ancien décor de la pompe romaine, l'Église protestante ne conserva que le chant, c'est-à-dire la prière inspirée, la pieuse effusion de l'homme intérieur. Cette prière n'était plus confiée à une maîtrise, chantée par délégation : la foule devenait le chœur, elle était elle-même l'orchestre ou le clavier des âmes. Dans cette religion sans images et sans rites, où le prêtre lui-même est supprimé, où l'officiant n'est plus que le ministre de la parole, la musique en réalité devenait le vrai sacrement ; c'est elle qui avait pour fonction de créer le lien, le point de rencontre entre l'humain et le divin. Elle était la seule manière sensible de réaliser sur la terre l'union avec l'infini. Toutes les religions ont fait une grande place à la musique : aucune autre n'attend d'elle autant que la religion réformée, qui en fait l'acte par excellence de la vie religieuse, le pont surnaturel qui nous permet de rejoindre le ciel. On sait quelle importance a eue pour l'Allemagne cette Bible des sons, les chorals de Luther. Plus encore que la prose allemande et que la langue littéraire, cet homme national a créé la patrie morale de l'Allemagne, la seule qu'elle ait eue au temps de sa grandeur spirituelle : *Mein Reich ist in der Luft* (mon royaume est dans l'air), dit Beethoven. La polyphonie vocale offrait à une telle conception sa matière idéale : c'était le genre de musique spécialement créé pour exprimer l'âme d'un peuple. Les thèmes se simplifient, les ornements disparaissent, les mouvements se ralentissent ; de longs points d'orgue donnent au chant une allure solennelle. Tout ce qui est détail, fioriture, difficulté d'exécution, est sacrifié à la majesté et à l'effet de masse. La musique semble prendre des proportions monumentales.

Cependant, par l'effet de cette force d'inertie qui s'attache aux pratiques religieuses, la musique chorale protestante se figea beaucoup plus vite que n'avait fait le plain-chant. La période créatrice et féconde dura peu. Le choral de Luther fut très vite une chose consacrée, plus rigide et moins variable que l'office romain. Un grand musicien français, Claude Goudimel, y ajouta pourtant un chef-d'œuvre. Il mit en musique la fameuse traduction des psaumes de Marot. Musique mâle, dépouillée, toute fondée sur l'accord des voix, grave, tendre avec austérité, pleine du sérieux des justes et de la sérénité des âmes des martyrs. On la chantait encore dans la Genève de Jean-Jacques. Mais c'est aux temps de persécution, dans les retraites des Camisards, sous la terreur des dragonnades, que ces chants de

Goudimel montrèrent leur vertu : pour ce pauvre peuple traqué, sous la bise d'hiver, parmi les pins et les rudes gorges des Cévennes, à défaut d'édifices de pierre, cette musique défendue, errante de ravin en ravin avec l'humble troupeau, élevait dans les airs sa cathédrale sonore.

Chose curieuse ! C'est à Rome que l'art de Goudimel devait se perpétuer. Ses psaumes, apportés par Marot à la cour de Ferrare, vite répandus dans les Romagnes, éveillèrent la vocation de Palestrina. L'auteur de la *Messe du pape Marcel* et, par lui indirectement, le grand Espagnol Victoria, se trouvent ainsi enfants de la musique française. Aujourd'hui encore, sous les voûtes de la chapelle Sixtine, dans le flottant entrelacement des voix, dans la lumière diaphane des chœurs *alla Palestrina*, on perçoit un écho des grands contrapuntistes français du seizième siècle.

III

LE BALLET DE COUR AU SEIZIÈME ET AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE. LES DÉBUTS DE L'OPÉRA Vers 1570, la musique française rayonnait sur l'Europe. Paris était la capitale musicale de l'univers. Le plus grand musicien du temps, le Belge Roland de Lassus, maître de chapelle de l'Électeur de Bavière, venait chercher à Paris la consécration de sa gloire et y faisait imprimer ses œuvres. Notre école servait de modèle à la très catholique Espagne de Philippe II et à la délicieuse école anglaise du siècle d'Élisabeth. Les poètes de la Pléiade marquaient un intérêt passionné pour la musique. Le savant Jean-Antoine Baïf fondait son académie et s'efforçait de renouveler la poésie française à l'imitation de la prosodie grecque, par le secours de la musique :

Kompagnons, fêton se jour où je naki
Dans le sein de flos adrians : é çanton
Kelke çant plezant ki apres mil ans soet
Ankore çanté.

Des musiciens charmants, comme Claudin Le Jeune et comme Clément Mauduit, *à la Muse bien duit*, se groupaient autour de Baïf, tandis que Pibrac en réunissait quelques autres à l'Académie du Palais. De cet humanisme musical était en train de sortir une conception assez nouvelle. En France, les réformes de la musique commencent volontiers par celles de la poésie. Au lyrisme rabelaisien et parfois ordurier

des chansons de Jannequin, se substitue le charme savant d'une poésie étudiée et délicatement sensuelle. La musique semble y perdre quelque chose de sa florissante et luxuriante richesse. Plus de ces flamboyantes broderies, de ces entre-croisements de thèmes que les voix semblaient tour à tour se ravir et se renvoyer l'une à l'autre, comme font à la paume des joueurs élégants et hardis (M. Brenet). Pour respecter le sens et la mesure des vers, la musique se simplifie. La superposition des figures mélodiques fait place à l'enchaînement des accords successifs. L'écriture, d'*horizontale*, devient peu à peu *verticale*. En d'autres termes, le contrepoint est remplacé par l'harmonie.

Cette révolution est une des époques capitales de la musique. Elle est à la base du langage, de la texture musicale dans les trois derniers siècles. A l'idée de la polyphonie, succède la notion de symphonie. Ce changement s'opéra au même moment dans toute l'Europe, mais la France y joua un rôle considérable. Les guerres de religion ruinèrent cette école si prospère. La musique française ne s'en releva jamais tout à fait. Elle perdit jusqu'à la mémoire de l'éclat admirable qu'elle avait jeté auparavant.

Sans doute, il y eut encore en France de grands musiciens : les maîtres de la Renaissance, tels que Mauduit et le grand Eustache du Caurroy, surintendant de la musique royale sous Henri IV, vécurent assez avant dans le dix-septième siècle. On sait que Louis XIII raffolait de musique; il composait lui-même. La musique de la cour, à laquelle il donnait ses soins, les fameux violons de la Grande et de la Petite Bande, comprenaient un orchestre d'exécutants célèbres. Et les compositeurs ne manquaient pas : le dramatique Pierre Guédron, et son gendre Antoine Boësset, le grand maître des « Airs de cour », « le génie de la musique tendre », dit Sauval, l'élégiaque et le mélodiste plein de langueur passionnée, qui a écrit tant de beaux airs de comédies-ballets, modèles de pathétique noble et de souriante mélancolie, et le charmant Lambert, le beau-père de Lully, auteur de vifs dialogues et de jolies chansons bâties sur des thèmes populaires, au rythme vif et dansant; pour ne rien dire des organistes, de la grande race des Bournonville, des Nicolas Métru, des Gigault et des Roberday, cette magnifique école de la harangue sonore, véritables professeurs d'éloquence musicale, qui furent les maîtres de Lully.

On le voit : même dans cette période de transition, trop peu connue, la matière ne fait pas défaut, ni la vie musicale. Le genre de la comédie-ballet, dont la fortune commence au temps de Henri III (le *Ballet de la reine* ou la *Circé* de Beaujoyeulx est de 1581), offre surtout un grand intérêt. Dans les beaux divertissements de Gué-

dron, *la Délivrance de Renaud* (1617), *la Folie de Roland* ou le *Tancrède* de 1619, on voit la pastorale s'orienter vers la forme de la tragédie lyrique ; tandis que, dans la mascarade et le ballet *à entrées*, on saisit les premiers essais de l'opéra-comique.

Ce qui est vrai, c'est que la musique française, à dater du dix-septième siècle, ne vit plus guère que pour la cour. Il lui arrive de manquer d'air. Sans doute, presque toute la musique profane à cette date est un plaisir aristocratique. Mais la France subit ici les inconvénients de sa forte centralisation. L'unité, qui la rend politiquement puissante, se paie en liberté. La France n'a pas cette foule d'États d'Allemagne ou d'Italie, dont chacun devenait un centre musical. Rome, Naples, Florence, Venise rivalisaient alors de génie ; c'était le grand siècle des Monteverde, des Cavalli, des Frescobaldi, des Luigi Rossi, des Alessandro Scarlatti et des Carissimi. L'Italie créait l'oratorio, la cantate, l'opéra. En face de cette immense production, la nôtre, au même moment, apparaît secondaire. La musique de cour, composée de plus en plus pour un public de gens du monde, devient un amusement dépourvu de toute valeur morale ou intellectuelle. En 1647, lorsque Mazarin entreprit d'acclimater en France l'opéra des Barberini, et fit représenter au Palais-Cardinal l'*Orfeo* de Luigi Rossi, le public ne vit là autre chose que les machines. Le *Xerxès* de Cavalli, exécuté en 1652, n'obtint pas un meilleur succès. Cet état de choses, comparé à celui du siècle précédent, marque une grave décadence. Mais, moins de vingt ans plus tard, on allait assister à un magnifique réveil : en 1672, Louis XIV fondait l'Académie de musique, et Jean-Baptiste Lully donnait, avec *Cadmus et Hermione*, le premier opéra français.

JEAN-BAPTISTE LULLY Il avait déjà quarante ans, et il était venu de Florence à douze ans, comme marmiton de Mademoiselle. On connaît, par le marbre de Coysevox, son masque myope et ténébreux, plein d'une sensualité de faune et de passions matérielles. L'homme conserva toujours les mœurs d'un Florentin. Mais, par l'éducation et par l'intelligence, « Baptiste » est le plus français des hommes de son temps. C'est à ce spirituel coquin qu'il était réservé de formuler les lois de la tragédie musicale et de mettre en musique les jardins de Versailles.

Il avait commencé par être pendant vingt ans le collaborateur et l'associé de Molière, dans toutes ces mascarades et comédies-ballets qui forment la moitié de l'œuvre du grand comique. L'opéra baigne une large part du théâtre classique : il envahit Corneille à partir d'*Andromède* et de *la Toison d'or*, finit par submerger



J.-B. **LULLY,** par Coysevox (Église Saint-Roch).

Racine même, dans *Esther* et dans *Athalie*. Molière l'avait bien deviné, et il est fort probable que, s'il avait vécu, l'auteur de *la Princesse d'Élide* et de *Psyché* n'aurait pas laissé à Lully le monopole de l'opéra. Tout l'élément lyrique du drame, le spectacle, le merveilleux, l'expression des moments poétiques des passions, débordaient le cadre de la tragédie, tendaient à l'opéra. Mais ce fut le bonheur et le génie de Lully de s'en emparer le premier et de les réduire en art.

Il faudrait montrer en détail comment il s'y prit, parti de si bas, pour devenir le ministre, le Charles Le Brun de la musique. La troupe, l'orchestre, les chanteurs, il les organisa d'une manière militaire. La poésie elle-même, il la pétrissait à son gré : on sait ce qu'il doit aux vers charmants, à la fluidité musicale de Quinault. Mais c'est lui qui découvrit, fit Quinault, le préféra même à de plus grands poètes, tels que Racine et La Fontaine ; *inde iræ*. Il arrêtait avec Quinault le sujet et le canevas du poème, le corrigeait, faisait récrire vingt fois des scènes entières, et même remanier des personnages de héros. De la sorte, l'ouvrage entier, jusqu'au détail des pas de danse, était bien son ouvrage : tout concourt à l'ensemble, tout respire une majestueuse unité.

Au début, par une habitude héritée des divertissements de cour, il reste dans l'opéra une part d'éléments bouffes. *Cadmus* doit beaucoup de son charme à ses épisodes burlesques. Ce don comique était peut-être le don naturel chez Lully. Mais l'impérieuse volonté qui fait de lui un si grand maître le pousse par degrés à l'unité de style. C'est en lui qu'il réalisa tout d'abord le règne de la raison. Il porte à l'expression suprême ce caractère de noblesse déjà si remarquable dans la musique d'un Boësset. Sa grande trouvaille, ce fut pourtant le récitatif. L'écueil de l'opéra français, c'est qu'on n'y pouvait concevoir une action entièrement chantée : la musique, en dehors de quelques points culminants, ne pouvait exprimer toute une tragédie. Cela n'était pas fait pour embarrasser les Italiens, qui déjà ne regardaient plus l'opéra que comme un concert, une série de morceaux auxquels on ne demandait que d'enchanter les oreilles. Le goût français exige, dans la fiction, plus de vraisemblance. Pour relier les moments lyriques, Lully invente ce style de déclamation, copié sur les intonations du théâtre français, et qui ne fait que noter la diction racinienne. Les récitatifs de Lully conservent, comme ferait un disque de phonographe, le moulage vocal d'une Champmeslé. C'est par ce côté de son art, par cette psychologie notée, par ce modelage expressif des mouvements de l'âme, que Lully enleva le suffrage de ses contemporains. On lui sut gré de créer la musique rationnelle.

C'est en cela qu'il est français, et aussi par son goût de la construction, de la symétrie, des grandes lignes pures, par la logique et la clarté, par la progression ascendante de son architecture musicale. Lully opère sur la musique le même travail qu'un Le Vau ou un Hardouin Mansart exécutent dans un autre art. Comparez une façade baroque de Bernin ou de Borromini, agitée, ondoyante, surchargée de frontons et de colonnes saillantes, couronnée de statues tumultueuses, à la netteté grandiose de la façade de Versailles ou de la colonnade du Louvre. L'opéra italien, cédant de plus en plus à l'ivresse du *bel canto*, était devenu de même une sorte de cantate, une suite d'airs, de sonates vocales, où tout est sacrifié aux trilles, aux roulades, aux ornements qui font briller la voix. Lully, qui n'a jamais été un mélodiste généreux, répugne en outre par nature à ces broderies, à ce clinquant. Il subordonne délibérément la musique à l'objet. Il la soumet à l'expression et à la vérité. Cette musique se commente comme un tableau de Poussin. Elle a eu de bonne heure ses exégètes (Lecerf de la Viéville), aussi dévots et aussi ingénieux que Félibien. Le public ne se lassait pas de retrouver en elle la forme musicale de la tragédie française.

Mais il y a en outre chez Lully un sens décoratif, un instinct de la majesté, des proportions monumentales. Ses symphonies (préludes, morceaux ou intermèdes d'orchestre) n'étaient pas moins célèbres que ses récitatifs. Il a établi pour cent ans un type d'ouverture classique. Il sait brosser en quelques touches un paysage sonore, un nocturne, un décor idyllique, infernal, rendre musicalement une impression d'églogue, de terreur, de trouble ou de tempête, que n'égaleront pas toujours les ressources d'un orchestre plus compliqué. Personne, en dehors de Claude et de Poussin, n'a eu au même degré que Lully le génie pastoral, le sentiment voluptueux, élégiaque de la nature. Le premier enfin il fait place dans l'opéra aux scènes pompeuses, aux défilés, aux cortèges de prêtres, aux cérémonies de temples, qui donnaient au théâtre un équivalent des magnificences religieuses, aux fanfares, aux combats, aux marches, à la majesté militaire. Son art est un mélange merveilleusement ordonné de la vérité morale et du goût pour le décorum et le style héroïque, inhérent au siècle de Louis XIV.

C'est pour toutes ces raisons que Lully fut un grand musicien populaire. Grâce à lui, cette forme d'art tout aristocratique devint largement nationale. Il plaisait à la cour aussi bien qu'à la foule : si *Atys* était l' « opéra du roi », tel air d'*Armide* était chanté « par toutes les cuisinières ». Lully eut cette gloire d'être mis en vaudevilles et en *ponts-neufs*. Son art répond si bien à l'idéal classique, qu'il devait

durer autant que lui. Pendant cent ans, on ne cessa pas de reprendre ses opéras. Il fallut, pour les détrôner, l'avènement de Gluck. Son style règne sur la fin du dix-septième siècle aussi tyranniquement que fit, de nos jours, le drame wagnérien. Comme tous les princes d'Europe voulaient des palais de Versailles, c'est à Lully qu'ils demandaient la musique de leurs armées. Ainsi firent la Hollande, la Prusse (dont la Garde a conservé ces airs). Prestige du grand roi ! C'est aux sons d'une musique française que les troupes ennemies marchaient contre la France.

LA MUSIQUE AU TEMPS DE LULLY Ainsi, il y eut en musique un « siècle de Louis XIV », aussi éclatant que dans la poésie et dans les autres arts. Tandis que Baptiste créait le type d'opéra à la française, Henri Du Mont, le maître de chapelle de Louis XIV, donnait ses admirables motets, ses *Cantica sacra;* la « Messe de Du Mont » est demeurée classique jusqu'à la fin du siècle dernier dans toutes les maîtrises de France. C'est encore le magistral Marc-Antoine Charpentier, qui adaptait à notre goût le faste romain de Carissimi, et qui, dans ses *Histoires sacrées,* introduisait en France le style de l'oratorio. Son *Reniement de saint Pierre* n'a rien perdu pour nous de sa pathétique beauté, non plus que les pièces spirituelles de Michel de La Lande, ou que les beaux chœurs d'*Esther* de Jean-Baptiste Moreau.

On se ferait l'idée la plus fausse du dix-septième siècle, si Boileau, par exemple, nous faisait oublier ce qu'il y eut alors en France de fougue, d'invention, de fécondité musicale. Tous les grands écrivains de ce temps sont préoccupés de musique, depuis Molière et La Fontaine (*Épître à Nyert,* etc.), jusqu'à Mme de Sévigné, qui ne manque pas un opéra de Lully, et jusqu'à l'exquise La Fayette, que cette musique « alarme ». Le dix-septième siècle a connu aussi bien que le romantisme la partie obscure, émotive de l'âme, celle qui dépend des impulsions de la sensibilité ; il n'a pas ignoré plus que nous le « mystère ». Mais cette part de vague et d'indéterminé, que Lamartine et Hugo se flattent de faire entrer dans la poésie, l'art classique en confie l'expression à la musique. On voit à chaque page chez Dangeau la place que la musique tient dans la vie de Louis XIV. Elle l'accompagne partout. Elle décore ses victoires, ses amours, ses plaisirs ; elle joue aux soupers du roi. Elle console les deuils de la fin de sa vie, et « remplit le vide de la mort de Madame la Dauphine ». Ainsi, à la mort de Lully (1689), il y avait de nouveau une école française, qui allait pendant cinquante ans prolonger en musique la gloire du grand siècle.

IV

CONCERTS. MUSIQUE DE CHAMBRE. FRANÇOIS COUPERIN Il est impossible de nommer, dans un abrégé tel que celui-ci, les virtuoses célèbres, les violonistes Anet, Francœur, les organistes Raison, Marchand ou ce Clérambault, auquel Bach n'a pas dédaigné d'emprunter quelques thèmes de fugue. Les concerts d'un Crozat ou d'un La Pouplinière témoignent d'un intérêt qu'on n'avait pas revu depuis le temps des Baïf et des Mauduit. Des genres nouveaux se créent pour cette musique de salon : la sonate, la cantate, sorte d'opéra en miniature, pastorale à une ou deux voix accompagnées de quelques instruments, et qui est à l'art de Lully ce qu'un tableau de Poussin est à une fresque des Carraches. Telles sont les charmantes cantates de Clérambault, *Alphée et Aréthuse*, *Orphée et Eurydice*, *Héro et Léandre*.

Mais le grand nom, à cette date, est celui de François Couperin. A la vérité, ces Couperin sont une dynastie. Cette forte race de Briards a donné à la France deux siècles de musiciens. De François Couperin « le Grand », nous n'avons par malheur plus une seule pièce d'orgue. Mais il nous reste le recueil de ses *Concerts royaux* et ses quatre livres de pièces pour le clavecin (1713). « J'ai toujours eu objet, écrit l'auteur dans sa préface, en composant toutes ces pièces, des occasions différentes qui me les ont fournies... *Ce sont des espèces de portraits* qu'on a trouvés quelquefois assez ressemblants sous mes doigts, et les titres sont donnés plutôt *aux aimables originaux que j'ai voulu représenter*, qu'aux copies que j'en ai tirées. » On ne saurait dire plus nettement qu'il s'agit de musique pittoresque, de petits tableaux de « genre », de la peinture musicale d'un caractère, d'un sentiment ou même d'un paysage. Il suffit de consulter les titres, dont les uns désignent des personnes : *la Logivière*, *la Bersan*, *la Mènetou*, *la Monflambert* (ne dirait-on pas *la Finette* ou *la Polonaise* de Watteau?) ; d'autres expriment des sentiments : *la Majestueuse*, *la Prude*, *la Badine*, *la Voluptueuse*, *l'Engageante*, *la Séduisante*, *la Galante*, *la Fringante*, *la Distraite*, *l'Ingénue*, *l'Enjouée*, *la Bouffonne*, *la Convalescente;* d'autres pièces enfin sont purement descriptives : *les Abeilles*, *les Papillons*, *les Plaisirs de Saint-Germain-en-Laye*, *le Réveil-matin*, *les Gris-vêtus*, *les Tours de passe-passe*, *les Petits moulins à vent*, *les Dards homicides*, *les Guirlandes*, *les Culbutes*. C'est tout un petit monde de figurines, d'estampes musicales, qui vient danser,

voltiger et papillonner sur les touches du clavecin. Pas de musique plus française que cette musique exquise : c'est toute la variété de la vieille chanson, avec la recherche espiègle, le rythme vif, la curiosité d'accords, le goût d'une *arabesque* de Debussy. C'est quelque chose d'allègre, d'alerte, de piquant, qui ne traîne jamais, n'insiste jamais, indique tout d'un trait, effleure et passe. Art d'une distinction et d'une justesse parfaites! Le grand Jean-Sébastien Bach lui-même en a subi le charme; il cherche à l'imiter dans ses *Suites françaises*. Zelter, l'ami de Gœthe, le regrette. Mais, sans diminuer ce géant de la musique, ne peut-on avouer que l'auteur de la *Passion selon Saint Jean* a reconnu dans l'art français une légèreté, une souplesse qui corrigeraient heureusement ce que son style magnifique offre parfois d'un peu lourd, de diffus ou de pédantesque? Ne pouvait-il envier, avec toute son éloquence, cette limpidité que la musique de Couperin doit à notre clair génie?

JEAN-PHILIPPE RAMEAU Il serait curieux de suivre, à la même date, les variations de l'opéra, les modifications apportées à la formule de Lully par quelques-uns de ses successeurs. C'est une époque de curiosité, d'incertitude, qui hésite entre deux tendances, époque peu favorable à l'apparition des chefs-d'œuvre, mais où l'art n'en réalise pas moins de grands progrès. Campra est tout italien. Destouches, l'auteur d'*Issé* et du ballet des *Eléments*, est au contraire bien français par son élégance, sa noblesse aisée, son pittoresque discret, d'une délicatesse inconnue aux Italiens. Il a des trouvailles d'expression, des raffinements d'harmonie, un instinct qu'il n'exploite pas, mais qui l'apparente à Couperin.

C'est au milieu de cette troupe si active que vient se placer, pour en prendre la tête, un des hommes les plus représentatifs de la musique française, le grand Bourguignon Philippe Rameau. Il s'était déjà fait connaître par des motets fortement charpentés, par des cantates et surtout par des pièces de clavecin, qui sont des merveilles d'expression juste, de malice rustique et tour à tour de fraîcheur élégante, de tendresse ou de grâce amoureuse et pensive. Mais surtout, ce poète étrange, au visage osseux, ascétique, était un des penseurs les plus originaux qu'il y ait jamais eu dans le domaine de la musique. Il avait le cerveau construit de telle sorte, qu'il ne lui suffisait pas de créer la beauté, s'il n'avait commencé par s'en rendre un compte rationnel. C'était, comme Poussin, une âme d'artiste avec une tête de philosophe : il avait prétendu déterminer les lois du langage musical, en pénétrer les ressources et les définir par la raison. En deux mots, il avait cherché à tirer la musique du domaine de l'empirisme, pour la faire passer sur le plan de l'intelligence.



RAMEAU, par Lemoyne (Bibliothèque Sainte-Geneviève).

« *Eclairé*, écrit-il, *par la méthode de Descartes* », il en était venu à concevoir un système scientifique de l'expression musicale. Sa théorie des accords est encore enseignée dans toutes les écoles d'Europe et d'Amérique ; elle demeure à la base de l'enseignement de l'harmonie. Pour la première fois, la musique est en possession d'un fondement positif, d'un point de départ trouvé dans la nature des choses. De là, le profond raisonneur extrait les éléments d'une grammaire morale. « Il y a des accords tristes, languissants, tendres, agréables, gais, surprenants ; il y a encore une certaine suite d'accords pour exprimer les mêmes passions. Les accords consonants doivent être employés le plus souvent que l'on peut dans les chants d'allégresse et de magnificence. La douceur, la tendresse s'expriment quelquefois assez bien par des dissonances mineures préparées... » Sans doute, il y a là peut-être un goût excessif des classements et des catégories ; le sens des notes et des accords est moins absolu, moins fixé que celui des mots. Mais quel magnifique effort d'abstraction, pour obtenir d'un art une connaissance distincte et analyser les richesses du vocabulaire musical ! Quel accroissement inédit des ressources de la palette ! Quels horizons nouveaux découverts par ce travail intellectuel ! Grâce à Rameau, l'expression en musique prend une précision inconnue. Il n'est point de ces musiciens « bornés au réservoir de leurs sensations », esclaves de leur tempérament, et ne sachant exprimer qu'eux-mêmes : la musique de Rameau prétend disposer en maîtresse de tout le clavier de la nature. « Il ne tient qu'à vous, écrit-il à Houdart de la Motte, de venir entendre comment j'ai caractérisé le chant et la danse des Sauvages qui parurent il y a deux ans sur le théâtre italien, et comment j'ai rendu ces titres, *les Soupirs*, *les Tendres plaintes*, *les Cyclopes*, *les Tourbillons* (c'est-à-dire les tourbillons de poussière excités par de grands vents), *l'Entretien des Muses*, une *Musette*, un *Tambourin*, etc. » (1727). Et Diderot ajoute : « Personne, avant Rameau, n'avait distingué les nuances délicates qui séparent le tendre du voluptueux, le voluptueux du passionné, le passionné du lascif. » Parti d'une recherche scientifique, ce grand esprit français était parvenu à donner à la musique pure la netteté du discours et la rigueur de la parole.

Absorbé dans cette étude profonde, Rameau avait cinquante ans lorsqu'il aborda le théâtre avec son opéra d'*Hippolyte et Aricie* (1733). Il en écrivit une douzaine d'autres, jusqu'aux environs de 1750, *Dardanus*, *les Indes Galantes*, *Castor et Pollux*, *Zoroastre;* ce fut la grande occupation de la fin de sa vie. Ces opéras de Rameau sont une des gloires immortelles de la musique française. Il est singulier qu'aucun d'eux n'ait pu se soutenir au théâtre. De son vivant même, le vieux maître ne connut qu'un seul succès, celui de *Platée* en 1749, et puis son impopularité ne fit que croître

jusqu'à sa mort (1764). On en accuse les librettistes, et il est vrai que Rameau n'a pas rencontré un Quinault. Quoi de plus glacial, de plus insignifiant que ces « poèmes » d'Autreau, de Cahusac et de Gentil-Bernard? Ses opéras, a-t-on écrit, sont de la musique immortelle sur une tragédie morte. Mais la vérité est que Rameau n'est pas un génie dramatique : au contraire de Lully, de Gluck, de Mozart, de Wagner, il n'est pas homme de théâtre. L'action ne l'intéresse pas, il se contente de la première venue. Il ne demandait aux auteurs que des divertissements. C'est qu'en réalité, pour cet incomparable artiste, une situation donnée ne comporte jamais qu'une émotion particulière; elle ne laisse pas à la musique la liberté illimitée dont elle a besoin pour s'épancher. Au contraire, dans les symphonies, les spectacles, les intermèdes, elle peut se livrer à l'aise à ses penchants contemplatifs : une scène funèbre, une idylle, une danse guerrière, voilà des thèmes où le musicien développera sans contrainte son idée de la mort, de l'héroïsme ou de l'amour. Rameau a pu écrire d'aussi beaux airs que personne. Mais c'est à l'orchestre qu'il confie ses plus nobles mélodies. C'est à cet instrument impersonnel qu'il se plaît à livrer les plus secrets de ses rêves.

De là ces opéras statiques, décoratifs, qui n'excitent chez le spectateur que des émotions contemplatives. Qu'importent à Rameau les marionnettes galantes, décorées de noms pompeux, qui gesticulent sur la scène? Elles ne sont pour lui qu'un prétexte, qu'il se hâte d'oublier. Mais qu'il s'agisse au contraire d'un épisode instrumental, que les voix importunes se taisent, et que la musique seule soupire, rêve et chante, alors, c'est le pur génie du rythme et de la mélodie; les images, les figures sonores se succèdent avec une grâce, une exubérance ravissantes. C'est un intarissable enchantement de beauté. Un opéra de Rameau n'est guère autre chose qu'une suite de tableaux symphoniques, une composition idéale, un ensemble de fresques musicales reliées par la tonalité ou opposées par le contraste : une lamentation sur un tombeau, une scène voluptueuse comme celle de Parsifal parmi les Filles-Fleurs, une scène infernale, la paix des Ombres bienheureuses dans les Champs Élysées, voilà tout l'essentiel de *Castor et Pollux.* L'opéra perd toute valeur comme action musicale. Mais que ne gagne-t-il pas comme vision poétique! En réalité, sous les formes conventionnelles dont son siècle n'avait pu encore se débarrasser, le génial artiste inventait le poème symphonique, à la manière de Berlioz ou de Liszt.

C'est là ce que les contemporains ne parvenaient pas à comprendre. Quelques-uns, à vrai dire, devinaient confusément. « Rameau, écrit l'un d'eux, comme symphoniste d'opéra, n'eut jamais de modèle ni de rival, et nous ne craignons pas d'af-

firmer hautement qu'après toutes les révolutions que l'art pourra subir... ce sera beaucoup faire que de l'égaler dans cette partie. » « Ses airs de danse, écrit Diderot, dureront éternellement. » C'est lui accorder toute la gloire à laquelle il a prétendu. Se faire une représentation du monde dépouillée de toutes les circonstances inutiles, réduite au rythme pur et à la mélodie, écarter le texte indiscret, les personnages définis, limiter l'intérêt à l'expression anonyme de sentiments très généraux, à la peinture des états de l'âme, tour à tour enjouée, belliqueuse, sereine, ardente, mélancolique, en dire seulement ce que peuvent exprimer, sans le secours de la parole, le geste et la musique, voilà tout le sujet de ces admirables chefs-d'œuvre. Or la danse, Wagner l'a dit, est, avec la musique, le seul art de signification universelle. Rameau l'a compris avant lui. Pas de musique plus plastique que la sienne : aucune n'a plus de mouvement et de relief, ne dessine plus clairement une suite d'attitudes, ne contient en quelque sorte, plus de puissance sculpturale. Les critiques de Grimm et de Rousseau contre l'opéra français, où l'on danse pour manifester la douleur et la joie, où l'on danse à propos de tout, et où « tout le bonheur et le malheur des personnages consiste à voir danser », ne nous touchent plus guère depuis que nous avons vu, de nos jours, la renaissance du ballet avec les Zambelli et les Aïda Boni, les Anna Pavlova et les Karsavina. Ces spectacles nous ont fait comprendre la valeur merveilleuse de cet art de Rameau, et le prix de cette musique qui, dédaignant le drame, la curiosité, l'anecdote, se borne à développer des bas-reliefs sonores, à poser sur la mélodie les pas de la beauté, et à transformer nos émotions, selon le mot du poète, en « objets de joie éternelle ».

V

La querelle des Bouffons et l'Opéra-Comique. Monsigny, Philidor, Grétry

C'est alors qu'une troupe italienne passa une saison à Paris et y joua (1752), quelques piécettes napolitaines du genre de ces impromptus ou de ces *intermezzi* qui faisaient les délices de la *Peschieria*, entre autres deux petits actes d'un auteur mort très jeune, appelé Pergolèse, et qui s'intitulaient la *Serva padrona*. L'apparition de Pergolèse est une date. « Pergolèse naquit, et la vérité fut connue » : ces mots de Grétry font mesurer la portée de la révolution. Le sublime monument de Rameau fut déserté. On quitta le palais de songes pour la baraque des bouffons.

Ce n'est pas le lieu de raconter cette fameuse « guerre des Bouffons », peut-



JEAN-PHILIPPE RAMEAU [illegible] AVED [illegible]
Aquarelle de RENÉ PIOT.

être la plus célèbre de nos querelles artistiques. Toute l'Encyclopédie, Grimm, Diderot, Jean-Jacques, alors l'espoir de la « philosophie », d'Alembert et d'Holbach prirent fait et cause pour l'Italie. Avec un admirable ensemble, toute la meute donna de la voix contre l'art national. « Homme vulgaire, s'écrie Rousseau, *fais de la musique française!* » à peu près comme David, corrigeant un de ses élèves : « Pas de style ! *tu fais français.* » Rien de plus singulier que la passion de cette époque pour le cosmopolite et le supra-national, pour l' « homme philosophique », *en soi*, indépendant de toute attache et de tout préjugé local : on tenait la patrie pour une infirmité. Au reste, cela n'empêche pas David, comme Diderot, d'être une des têtes les plus françaises qu'il y ait eu en France.

En musique, les conséquences du programme sautent aux yeux. La musiquette de Pergolèse, pourquoi convient-elle plus qu'une autre à l' « homme de la nature »? A cause de sa simplicité. « Elle fait du plaisir à tout homme qui a des oreilles ; *il n'y faut pas plus de préparation que cela.* » (Grimm.) Point de complications ni d'harmonies savantes, nul raffinement d'exécution, point d' « art » ; un plaisir physique, sensuel, l'ivresse du vin doux, l'œillade et la caresse d'une fille de Portici, quelques airs qui s'impriment sans peine dans la mémoire et que l'on fredonne en sortant, cette volupté méridionale parut l'essence de la musique. C'est un idéal qui devait durer plus de cent ans, celui qu'a développé le mélomane Stendhal, fanatique de Paisiello et de Cimarosa, et qui fait du sens musical un simple organe du plaisir.

Mais l'exemple des Italiens allait exercer une action décisive sur un genre qui depuis cinquante ans cherchait à se dégager, sans parvenir encore à l'existence musicale. Je ne puis faire ici l'histoire du théâtre de la Foire. On y jouait en général des comédies mêlées de chansons, ces chansons consistant en vaudevilles et en airs « parodiés », c'est-à-dire des airs dont on changeait les paroles ; on lui refusait le droit à une musique originale. Sous cette forme de la « comédie à ariettes », le célèbre Favart eut d'éclatants succès (*la Chercheuse d'esprit*, 1741). Le triomphe inouï de la *Serva padrona* fit comprendre qu'il y avait mieux à faire. On ne pouvait plus dénier à la musique française la liberté dont jouissait l'école italienne. Toute la musique ne pouvait être le privilège de l'Opéra. C'était l'époque des essais du théâtre bourgeois et de la comédie larmoyante, la mode des tableaux de Greuze et des drames de Diderot. Tout cela se combina ensemble, et il en résulta l'opéra-comique.

Le premier ouvrage de ce genre est le *Devin de village* de Jean-Jacques Rousseau, qui fut joué à la cour en 1753. Cette pauvreté à l'eau de roses, cette bleuette,

avec son filet de musique enfantine, ses cadences étriquées, ses grêles ritournelles, reçut un accueil enthousiaste : on y reconnut l'art « naturel ». La vogue s'affirma avec les œuvres du bonhomme Duni (*le Peintre amoureux*, 1757, *l'Ile des Fous*, 1760), le « bon papa Duni », dit Grimm, cet aimable Napolitain venu tout exprès à Paris pour être le directeur du Théâtre-Italien et pour y fonder le genre « français » par excellence.

Mais bientôt l'opéra-comique, héritant de la vie qui se retirait de l'opéra et de la tragédie, allait s'épanouir, fixer sa personnalité. Sorti de l'opéra-bouffe, il se rapproche de la comédie moyenne, d'une réalité tempérée, flottante entre le sourire et la douceur des larmes ; il a la chance de rencontrer dans l'honnête Sedaine le meilleur écrivain dramatique du temps, et c'est dans cette région du *Philosophe sans le savoir* qu'il va trouver son atmosphère. Les musiciens de ce théâtre ne sont que de petits maîtres, mais des petits maîtres charmants : avec le *Tom Jones* de Philidor (1765), avec *Rose et Colas* (1764) et *le Déserteur* (1769) de Monsigny, la comédie musicale avait déjà donné quelques-uns de ses chefs-d'œuvre. Philidor est sans doute le plus intelligent et le mieux outillé de la bande ; au point de vue de la forme, son œuvre est de beaucoup la plus intéressante. Il a déjà des qualités de Gluck et de Weber. Pourquoi une simple ariette de Monsigny émeut-elle davantage ? Pourquoi *le Déserteur* est-il une des rares pièces de ce temps qui soient restées au répertoire ? Heine trouvait chez Monsigny « grâce sereine, douceur ingénue, frais parfum de la fleur des bois ». Cette poésie n'a pas vieilli. Elle survit à toutes les négligences de la forme. A l'heure où l'Allemagne se contentait de son médiocre *Singspiel*, l'opéra-comique français avait, dans quelques romances touchantes de Monsigny, trouvé le lyrisme familier, la pénétrante intimité du *lied* de Schubert et de Schumann.

Un nouveau venu, Grétry, allait enfin porter le genre à sa perfection. Moins artiste que Philidor, moins mélodieux que Monsigny, il avait une verve, un jaillissement d'idées que ni l'un ni l'autre n'a connus ; il avait le don de la vie, ces dons de cœur et d'imagination dont témoignent ses charmants *Mémoires*. Sa musique n'est pas d'un style très supérieur à celle de ses rivaux, mais elle possède un rare pouvoir d'évocation. « Le sentiment, écrit-il, doit être dans le chant ; l'esprit, les gestes, les mines, doivent être répandus dans les accompagnements. » Ainsi Grétry fait de l'orchestre le commentaire du poème ; il lui attribue un rôle spécial dans la composition. Les contemporains lui reconnaissent le talent de peindre avec des sons. Par là il réussit en effet à suggérer une nuance d'exotisme (*la Caravane du Caire*, 1783), ou bien l'éloignement dans le temps, la poésie du

moyen âge dans *Aucassin et Nicolette* (1779) et dans *Richard Cœur de Lion* (1784). Cette dernière œuvre est classique, et encore populaire. Le drame musical inaugurait ainsi cette série de grandes œuvres qui allaient aboutir, en dehors de l'opéra officiel, à *Carmen*, à *Louise*, à *Pelléas*, à *Pénélope*.

Avec le petit acte de Dalayrac, *Nina ou la folle par amour* (1786), se termine en France l'évolution de l'opéra-comique. Mais c'est alors que ce théâtre, aujourd'hui un peu dédaigné, commence à faire son tour d'Europe. L'Allemagne surtout ne pouvait s'en lasser. Téodor de Wyzewa a montré que Mozart, qui est venu à Paris en 1766, y prit une connaissance précise de Philidor et de Monsigny ; sa petite comédie de *Bastien et Bastienne* (1768) en porte le témoignage. Même le romantisme, jusqu'au *Freischütz* et à *Tannhaüser*, doit plus qu'on ne croit à *Richard* et au *Déserteur*. Mais c'est peut-être chez Beethoven qu'on peut relever le plus de traces de notre opéra-comique. Les partitions de Grétry figuraient sur le pupitre du théâtre de Düsseldorf, au temps où le jeune homme y était accompagnateur. N'est-ce pas pour Grétry un singulier honneur, d'avoir fourni au plus génial de tous les musiciens le sujet initial de la sonate *l'Aurore*, quelques motifs champêtres de *la Symphonie pastorale*, et jusqu'au thème immortel et sacré de *l'Ode à la joie* ?

LES OPÉRAS FRANÇAIS DE GLUCK Il peut paraître téméraire de faire figurer Gluck dans cet aperçu de la musique française. Je n'ignore pas que ce Bohémien, qui a d'ailleurs passé le tiers de sa vie en Italie, n'a vécu que quelques années en France, de 1774 à 1779, et qu'il avait la soixantaine quand il y arriva. Mais ce n'est pas par hasard que tous ses chefs-d'œuvre appartiennent à cette courte période, qu'ils ont tous été joués sur la scène de notre Académie royale de musique, et qu'il n'a plus rien fait ensuite, comme on a oublié ce qu'il avait fait auparavant.

On pourrait même aller plus loin, et soutenir que Gluck, l'auteur d'*Orphée*, d'*Alceste*, d'*Armide*, des deux *Iphigénies*, est un des artisans de notre opéra-comique : on ne dirait que la vérité. Pendant dix ans, à Vienne, son ami le comte Durazzo lui fit mettre en musique les farces de la Foire, que lui envoyait Favart, *le Cadi dupé* et *les Pèlerins de la Mecque*, *la Fausse esclave* et *l'Ile de Merlin ou le Monde renversé*, et le grand artiste dépensa à ce jeu des trésors de grâce, de verve et d'invention burlesque. La bouffonnerie est souvent liée au sens de la beauté. Le grand tragique débuta par la création de l'opérette.

Mais Paris était à ce point la capitale artistique de l'Europe, c'était si bien de là que partaient toutes les idées, que Gluck ne pouvait manquer d'être attiré par Paris. Il était d'ailleurs le type du cosmopolite, du musicien philosophe et citoyen du monde, toujours en route entre Vienne, Londres, Rome, Naples et Hambourg. Nul n'était plus que lui un homme européen. Les controverses musicales de la guerre des Bouffons, les écrits de Grimm et de Rousseau sur la musique française, la critique de Diderot avaient agité l'opinion et fait le tour du monde, en ce temps où Saint-Pétersbourg et Berlin attendaient pour penser le courrier de Paris, où nos salons donnaient le mot à toute la société polie et où Mme Geoffrin, invitée de la Grande Catherine, traversait l'Europe en potentat. Personne n'échappait au prestige de Paris. L'Encyclopédie était une sorte d'Académie de l'univers, ses décisions faisaient loi. En discutant Rameau, les philosophes avaient fini par établir une théorie du drame lyrique; ils en avaient défini la nature et les conditions, et tracé, on l'a dit, un cadre qu'il ne restait plus qu'à remplir. C'est à Gluck qu'il était réservé de réaliser ces idées et de les faire passer à l'acte. Dans ses célèbres manifestes, la préface d'*Alceste* ou la lettre à La Harpe, on connaît le disciple de Rousseau : et Rousseau, dans la musique d'*Orphée*, reconnut le philosophe, l'ami de la « Raison » et l' « élève de la Nature ».

Nulle part, en dehors de Paris, Gluck n'aurait trouvé un milieu aussi bien préparé pour comprendre, accueillir sa « réforme ». Peu importe après cela de quelle matière musicale le grand artiste a rempli sa formule dramatique : il n'y attachait lui-même qu'un intérêt secondaire. Dans la scène sublime de la descente aux enfers, le chant d'Orphée — et pourtant c'est Orphée qui chante ! — est du caractère le plus pauvre : tout l'effet est produit par les « Non ! » brutaux qui l'interrompent, par la voix d'airain des trombones qui hachent les arpèges suppliants de la harpe. L'ouverture d'*Iphigénie* est de même construite tout entière sur deux motifs. Il est clair que le détail n'a aucune importance; la seule chose essentielle, c'est le poids de la masse opposé à l'isolement touchant de l'héroïne. Tant que ce rapport subsiste, la valeur tragique du morceau demeure intacte. Ce sont des vérités presque indépendantes du style. C'est que Gluck est beaucoup moins grand musicien que grand homme : le prix de sa musique consiste dans la pensée bien plus que dans l'exécution, et comme cette pensée est française, on a le droit de rattacher Gluck, pour tout ce qui compte de son œuvre, à l'histoire des idées françaises.



GLUCK, plâtre, par Houdon (Musée Jacquemart-André).

VI

LA SYMPHONIE. LA MUSIQUE RÉVOLUTIONNAIRE. GOSSEC, LESUEUR, CHERUBINI

Le passage de ce grand maître ranima notre école. En dépit des italianisants, qui avaient suscité à Gluck un rival dans la personne de Piccinni, d'où il s'ensuivit une querelle qui faillit rallumer la « guerre des Bouffons », le goût se prononça pour l'auteur d'*Alceste* et d'*Orphée*. La cabale put faire échec à *Écho et Narcisse;* en réalité, la victoire lui resta. C'est de Gluck que s'inspirent les opéras italiens de Sacchini ou de Salieri.

En effet, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, il s'était passé un fait considérable. Si cette époque est remplie par la gloire bruyante de la musique italienne, c'est à ce moment que s'élève la grande école de musique allemande. Nos musiciens ne l'ignoraient pas. Philidor avait voyagé en Allemagne; il allait tous les ans à Londres, moins comme compositeur, il est vrai, que comme champion d'échecs, et Londres retentissait du génie de Hændel. Son noble *Carmen Sæculare* en conserve le majestueux écho. L'auteur de *Tom Jones* connaissait les recherches des maîtres de Mannheim. Le caractère de cette école était de s'appliquer à la production de ces pièces instrumentales et de musique pure, composées pour l'orchestre seul, comme l'Italie avait déjà créé la sonate pour clavecin, et comme on pratiquait depuis longtemps les pièces d'orgue. Les premières symphonies de Haydn datent de 1759. Celles de Gossec sont un peu antérieures, puisqu'il en écrivait dès l'âge de vingt ans, en 1754.

Il y avait donc en France une école du caractère le plus sérieux, qui se consacrait aux productions de la musique abstraite, aux oratorios, à la musique d'église, école d'une inspiration quelquefois un peu sèche, mais d'une singulière grandeur. Gossec n'est, à la vérité, qu'un demi-génie, mais c'était, comme Grétry, un remueur d'idées, une tête du dix-huitième siècle. Mozart l'appelait « son très bon ami », et Gluck lui confiait ses partitions à retoucher.

C'est sur cette partie de l'école que les principes rationnels de la musique de Gluck firent une impression profonde. En 1784, Gossec organisait sur ces principes « l'École royale de chant et de déclamation », institution toute nouvelle, qui devint le « Conservatoire ». Il y avait ainsi un groupe de forces toutes prêtes, une

activité musicale telle qu'il n'en avait pas existé depuis longtemps. Les événements allaient se charger d'animer tout cela.

La Révolution n'a laissé dans les arts plastiques et même dans la littérature que des traces médiocres. Le temps manqua à ces organisateurs d'un monde. Cette époque paraîtrait artistiquement vide s'il n'y avait pas la musique. Cette tempête n'a laissé qu'une image sonore. Quarante ans d'efforts avaient préparé une génération de musiciens austères : le vieux Gossec, l'aîné de la bande, Catel, Méhul, Cherubini, Lesueur. La Muse française avait accordé sa lyre ; elle y ajouta la corde d'airain.

L'explosion musicale de la Révolution ne peut se comparer qu'à celle qui accompagna la Réforme. Aucun gouvernement ne fit davantage appel aux artistes, aux poètes, ne les mobilisa plus systématiquement pour ses cérémonies. En proscrivant les pompes de la tyrannie, en chassant des temples les idoles, la République conservait l'appareil de leur culte. Elle savait ce que les idées empruntent de puissance à la représentation. Éprise de l'antiquité, elle voulait faire revivre le faste des solennités antiques. On sait ce que furent ces journées des funérailles de Mirabeau, de l'apothéose de Voltaire, celle de la Fédération, la première où la France, toute concentrée au Champ-de-Mars, sentit battre son cœur, où toutes les provinces, cinq cent mille âmes réunies devant l'autel de la Patrie, ne furent qu'une seule âme. Moments inoubliables ! Ceux qui les ont vécus en conservèrent jusqu'à la mort un souvenir surnaturel. Et en effet, ce qui se créait là, sur les ruines des anciens cultes, c'était une religion nouvelle, la religion de la Patrie et de l'Humanité.

Tout de suite, cette religion eut son hymne, le plus illustre des cantiques qui aient jailli jamais des entrailles d'un peuple, la voix d'une nation outragée, cri sauvage sorti des rangs obscurs de l'armée, œuvre unique, extraordinaire, d'un soldat qui n'a fait que cela dans sa vie, et dont le nom, pour cette œuvre seule, vivra aussi longtemps que celui de la France, le chant immortel de Rouget de l'Isle, le *Chant de guerre de l'armée du Rhin*, qu'on appelle la *Marseillaise*. On a écrit des volumes sur cette page géniale, afin d'en contester la paternité à son auteur, et d'en retirer l'invention à la France elle-même. Vaine querelle ! Quand toutes les notes s'en retrouveraient chez un auteur allemand, la *Marseillaise* ne date que du jour où une passion inouïe l'a douée de son mouvement. Avant même d'être un air, elle est une marche, un rythme ; plus qu'un chant, elle est action. De là ces écarts, ces contrastes, ce relief surprenant de la ligne mélodique, l'élan, le martellement belliqueux du début, suivi des mesures en mineur, d'un passage de recueillement et de mélancolie, et enfin la clameur, la révolte, la résolution terrible de la

conclusion : Gluck lui-même, dans ses « Divinités du Styx », n'a pas d'effets plus dramatiques. Ces véhémences, ces saillies de la déclamation, donnent à l'air de *la Marseillaise* une vie héroïque. Les chœurs se partagent les strophes ; la mélodie passe de l'un à l'autre avec des différences d'accents, des nuances, des lointains, comme sur des plans divers, des voix de femmes aux voix des vieillards, des jeunes gens. Le peuple fait écho au peuple. Quand toutes les voix se réunissent dans un *pianissimo* émouvant, pour dire la strophe admirable :

Amour sacré de la Patrie,

cette invocation prend le sens d'une prière : le sentiment touche au sublime des chants de Sophocle à Salamine, de la confession des martyrs dans l'amphithéâtre. C'est la gravité des choses saintes, la piété des foyers, la conscience auguste des âmes libres dans la divine justice.

La Révolution eut d'autres chants : *Veillons au salut de l'empire*, romance de Dalayrac, *le Chant du Départ*, de Méhul, presque aussi beau que *la Marseillaise* et son *Chant de Victoire*, et son *Chant du retour* (tous les sujets que Rude proposait pour son épopée sculpturale de l'Arc de Triomphe), pour finir par les chants du *Pont de Lodi* et de *Marengo*. Ce furent là les *Te Deum* et les *Tantum ergo* de la République, le monument lyrique qui atteste, comme jadis le choral de Luther, la grandeur et l'énergie de la foi nouvelle.

Mais dans ces liturgies révolutionnaires, la partie la plus neuve et la plus importante, ce furent sans contredit les grandes funérailles. C'est là, dans les honneurs funèbres décernés à Mirabeau, à Voltaire, à Marat, au tambour Bara ou au général Hoche, que s'exprimèrent le mieux quelques-uns des caractères de cette étrange époque : son génie tragique et son sentiment magnifique du spectacle et de la gloire. Pour ces occasions, le vieux Gossec reprit la plume et composa des œuvres qui laissent loin derrière elles tout ce qu'il avait fait jusqu'alors. Il créa cette *Marche lugubre* qui, derrière le corps de Mirabeau, au milieu d'un peuple consterné, fit une impression formidable : une masse sonore compacte, dans le cadre des boulevards, roulant sur les batteries sourdes des tambours voilés de crêpe, les flûtes gémissantes, les accords d'airain des trombones, entrecoupés par les pulsations du tam-tam, formaient une harmonie inouïe, brisaient le cœur, arrachaient les entrailles. Une voix inconnue et d'une grandeur sauvage exprimait le deuil populaire. Il entrait dans cette musique comme une dimension nouvelle, à la mesure de l'élément qui venait d'entrer en scène, la foule dont la face obscure jetait l'effroi dans l'univers. C'est ce que traduisaient ce bouleversement de la matière musicale, ces sonorités

gigantesques, agissant par leur poids et leur masse, indépendamment de l'expression ; ces orchestres de six cents instruments à vent, ces rythmes violemment scandés par les timbales, parfois ces détonations et ces salves d'artillerie, bref, ce que le vieux Grétry appelait « la musique à coups de canon ». A cet agrandissement de la matière sonore, correspond fatalement un élargissement des formules : un style nu, à grands effets, dépouillé d'ornements, des chœurs que de puissants motifs supportent comme des colonnes. Cherubini, Gossec, ont laissé des modèles de cette musique colossale. C'est par eux que la marche funèbre est devenue un des thèmes les plus grandioses de la musique : des marches funèbres de Beethoven, celle de *l'Héroïque* et celle de la *Sonate avec variations*, jusqu'à la marche funèbre de *Siegfried*, tout dérive en ce genre des grands thrènes révolutionnaires sur les héros de la République. Il y a plus : que l'on compare une symphonie de Haydn ou même de Mozart, avec une des grandes symphonies de Beethoven, on conviendra qu'il y a dans celles-ci une violence, une passion, un déchaînement de forces dont on ne trouve point de traces dans les premières. Cette éloquence, ce style tragique, c'est le génie de la Révolution, c'en est tout le « démoniaque », qui a passé dans l'âme du plus grand des Allemands. On retrouve tour à tour dans l'œuvre de Beethoven les deux *leit-motifs* de la pensée révolutionnaire : le sentiment héroïque et le sentiment pastoral (fêtes de la Nature, des Époux, de la Jeunesse, et toute la sentimentalité bucolique de ce temps). C'est chez lui que s'exprime avec le plus d'onction la vague religiosité du siècle, l'adoration confiante en la bonté suprême. L'orchestre même de Beethoven, ses tempêtes instrumentales, les sifflements des bois et les mugissements des cuivres, ses dissonances furieuses, son espèce de « terreur » musicale, n'existeraient pas sans les audaces de nos maîtres français : au point que, pour dissimuler cette source, un ingénieux faussaire a été jusqu'à supposer l'œuvre apocryphe d'un certain Rust, où le maître de Bonn aurait puisé quelques-unes de ses formules les plus nouvelles. Il n'est pas au contraire jusqu'à la grande trouvaille de la « Neuvième », le mélange des voix avec la symphonie, dont Beethoven n'aurait pu rencontrer des exemples dans nos grandes fresques funèbres ou décoratives, dans la nouvelle musique sacrée, les cantates et les dithyrambes de la Révolution ; et, s'il les avait mieux connus, peut-être eût-il osé plus tôt cette combinaison sublime.

LE THÉATRE MUSICAL. DÉBUTS DE L'OPÉRA ROMANTIQUE. MÉHUL ET BOÏELDIEU

L'Empire arrêta net cette étonnante vie musicale. C'est la symphonie allemande qui hérita, comme on l'a vu, du génie héroïque de la Révolution.

Napoléon n'aimait que la musique italienne, celle de Paër, de Cimarosa et de Paisiello (il fit de ce dernier son maître de chapelle). Le puissant Cherubini, tant admiré de Beethoven, fut en disgrâce sous son règne, et ne reprit son rang qu'à la Restauration. Tout l'intérêt de la musique se reporta de nouveau sur le théâtre.

Le succès de l'opéra des *Bardes* (1804), dont le sujet flattait le goût ossianesque de l'Empereur, fit désigner Lesueur pour le successeur de Paisiello et pour écrire la messe du sacre. C'était un esprit curieux et chercheur, un inquiet, une sorte de Girodet musical, un inventeur trahi par la sécheresse de la forme et l'indigence de l'exécution. Mais cet artiste médiocre mérite une place dans l'histoire : il forma des élèves qui à la fois l'effacent et le sauvent. Il fut le maître de Berlioz et de Gounod.

Mais le vrai maître de cette époque, le seul qui survive aujourd'hui dans quelques-unes de ses œuvres, c'est Méhul. « Gluck à trente ans », disait Grétry en sortant d'*Euphrosine* (1790). « Le duo d'*Euphrosine*, ajoute-t-il, est peut-être le plus beau morceau d'effet qui existe. Je n'excepte pas même les plus beaux morceaux de Gluck. L'explosion qui est à la fin *semble ouvrir le crâne du spectateur avec la voûte du théâtre.* » Sans doute, ces effets redoutables paraissent aujourd'hui enfantins ; rien ne passe plus vite qu'une surprise, qui tient aux moyens matériels. Nous en avons entendu bien d'autres. Mais il faut retenir chez Méhul ce goût de la musique expressive et du chant dramatique, cette recherche du caractère qui fit de lui l'élève le plus original et le mieux doué de l'auteur d'*Alceste*. Avec des formes nouvelles, et un travail d'instrumentation plus complexe, il ramenait la musique à la tradition française, au langage psychologique de Lully.

Ce souci de la couleur, de l'atmosphère morale, l'auteur de *la Chasse du jeune Henri* et du romanesque *Ariodant* le poussait jusqu'à des recherches singulières : c'est ainsi que dans l'opéra d'*Uthal*, dont le sujet est tiré d'Ossian, il avait exclu les violons, les remplaçant par des altos, pour donner à l'ensemble une teinte barbare. Par de telles nuances, la musique préludait à l'opéra romantique. Méhul a fourni plus d'une couleur à la palette de Weber. Mais ses personnages par malheur manquent de vie intérieure. Méhul a passé toute sa vie à faire du théâtre, et son génie est bien plutôt d'un lyrique et d'un musicien pittoresque que d'un dramaturge. Une seule fois il a rencontré un sujet à sa convenance : c'est dans cet opéra de *Joseph* (1807), demi-idylle, demi-oratorio, qu'il put développer à l'aise son génie élégiaque et son talent de peintre un peu prudhonien. Berlioz s'est

souvenu de cette majestueuse églogue dans ses immortels poèmes de *la Fuite en Egypte* et de *l'Enfance du Christ.*

A la mort de Méhul, en 1817, le futur auteur d'*Obéron*, Charles-Marie de Weber accorde à Boïeldieu la première place parmi les musiciens vivants de l'école française. Boïeldieu avait alors un peu moins de quarante ans. A Pétersbourg, où il venait de diriger l'Opéra français pendant plusieurs années, il avait jeté les germes d'où devait sortir l'école charmante des Borodine et des Glinka. C'est dans le salon des Érard qu'il s'était formé le goût. L'inventeur du piano mérite plus qu'un souvenir, au début du siècle dont il a bouleversé la musique de chambre. Le salon Érard était sous le Directoire le centre parisien de la société musicale : le délicieux ténor Garat y fréquentait, et c'est pour lui que Boïeldieu débuta en écrivant des romances. Il serait curieux de rechercher pourquoi la romance de cette époque n'est jamais devenue le merveilleux *lied* allemand. Peut-être faut-il tenir compte de son origine plus mondaine. Mais c'est surtout, je crois, une différence de poésie : les sublimes ballades de Gœthe et de Heine ont précédé la musique de Schubert et de Schumann. La France n'avait alors aucune idée du vrai lyrisme. Pour avoir une musique intime, elle a dû attendre la poésie de Baudelaire et de Verlaine.

C'est surtout par l'esprit, l'élégance, le goût, par la justesse et la netteté du tour et du dessin, que valent, au théâtre, les ouvrages de Boïeldieu. L'auteur du *Calife de Bagdad* (1800) et des *Voitures versées* fixa pour cinquante ans la forme de l'opéra-comique ; la musique, aimable, gracieuse, un peu superficielle, abandonne ces régions profondes qui sont son vrai domaine. Elle n'est, au vrai, que de la chanson à peine raffinée, une prose musicale rapide, précise, limpide et sautillante, avec de passagères nuances d'attendrissement. *La Dame blanche* (1825) est le chef-d'œuvre toujours populaire de cet art, qui satisfait, il faut le dire, les parties moyennes de notre esprit, où la finesse, un orchestre léger et plein de jolis détails, amusent délicatement, où un grain de sentiment tient lieu de poésie. Cette formule brillante demeure celle de l'opéra-comique d'Hérold, de *Zampa* (1831) ou du *Pré aux Clercs* (1832), comme du théâtre d'Auber, *Fra Diavolo* (1830), *le Domino noir* (1837), *les Diamants de la couronne* (1841). Elle se retrouve dans l'opéra, où elle est si inférieure à l'opéra-comique, dans *la Muette de Portici* (1828), *Gustave III* (1833) ou dans *la Juive* d'Halévy (1835). Le système scénique de Scribe, le théâtre de situation, domine entièrement ; la musique finit, à force de soumission aux exigences de la scène, par se vider de tout contenu émotif et de toute substance musicale.

LES ITALIENS. ROSSINI, SPONTINI. MEYERBEER C'est alors qu'arriva de Naples, en 1825, un compositeur de trente-cinq ans, qui venait, en une quinzaine d'années, d'écrire plus de quarante opéras, et qui était, de Palerme à Venise, l'idole de l'Italie. L'auteur de *Tancrède*, d'*Otello*, de *Semiramis*, de *Moïse*, du *Barbier de Séville* et de la *Cenerentola*, était tenu partout pour le Napoléon de la musique. Charles X le nomma directeur du Théâtre-Italien, qui se tenait alors à la salle Favart, qu'on désignait aussi sous son vieux nom de Bouffes.

Rossini ne donna à Paris que deux ou trois œuvres nouvelles : *le Siège de Corinthe* (1826), *le Comte Ory* (1828), et son chef-d'œuvre, *Guillaume Tell* (1829). Cet ouvrage fut le dernier qui sortit de sa plume. A quarante ans, le « cygne de Pesaro » se tut, et rien ne put lui faire rompre le silence. Riche, illustre, indolent, il se retira bientôt après en Italie pour y jouir en paix du bonheur de ne rien faire. Mais il ne cessa pas toutefois d'occuper la scène française. La plupart de ses œuvres y figurèrent l'une après l'autre. D'admirables chanteurs, comme Desprez, les voix sublimes de la Pasta, de la Fodor et de la Malibran, portèrent aux nues la gloire de Rossini. Ce fut la grande époque de la vogue des Italiens, un engouement universel dans la société. Les œuvres de Spontini et de Donizetti alimentèrent cette mode jusque sous le second Empire.

De toute cette musique, aujourd'hui, seul *le Barbier* (1816) a survécu victorieusement à l'épreuve de cent années : tout le reste, y compris *Guillaume Tell*, a irrémédiablement vieilli. Il faut comparer les opéras de Rossini à ceux d'Auber, pour comprendre l'effet de ce flot de musique. Musique absurde, si l'on veut, où, sous les étiquettes quelconques d'une histoire apocryphe, *Adélaïde de Bourgogne* ou *Mathilde de Sabran*, *Mahomet II*, *Edouard et Christine* ou *Elisabeth d'Angleterre*, il ne s'agit jamais que d'amener la cavatine du ténor ou l'air de la *prima donna*, le *duetto* du second acte ou le quintette du quatrième, bref, une série de huit ou neuf morceaux cousus par du récitatif et précédés d'une ouverture, décorés en outre de chœurs, et quelquefois du luxe d'une marche ou d'un ballet. Ce genre d'opéra n'est en somme qu'un concert plus ou moins orné de spectacle, et dont les voix font tous les frais. Mais la beauté des voix, la poésie des airs sont quelquefois si grandes, que tout cède à leur sortilège. Qu'une mélodie s'élève, comme la romance du Saule, il n'en faut pas davantage pour sauver tout un opéra : si c'est la Malibran qui chante, rien ne surpasse l'enchantement de cette statue sonore. Sans doute, cet art a le défaut de conduire très vite à la virtuosité vocale, à la fioriture, aux roulades, à l'ornement pour l'ornement ; l'artiste traite sa voix comme Paganini son violon. Mais ces italianismes, cet épicurisme n'en restituaient pas moins à la

musique une valeur émouvante, un charme sensuel que ne possédait plus la musique française, et qui explique assez la passion qu'excita cette école voluptueuse.

Adapter cette formule au goût français, conserver la structure de l'opéra de Rossini, et y joindre, dans les accompagnements, une écriture plus solide ; doser le style italien et la science allemande, et ajouter à cela une entente consommée de l'effet théâtral, un sens incontestable du pathétique de situation, ce fut l'art où triompha Giacomo Meyerbeer. Pendant trente ans, cet Allemand de Francfort, qui avait fait d'ailleurs un long stage de *maestro* en Italie, sembla le dieu de la musique. *Robert le Diable* (1831), son début à l'Opéra français, est une des dates importantes du Paris romantique. Balzac l'analyse longuement dans sa nouvelle des *Gambara*. Et l'on ne peut méconnaître dans ses drames, *les Huguenots* (1836) ou *le Prophète* (1849), *l'Etoile du Nord* (1854) ou *l'Africaine* (laissée inachevée en 1864), une série de fresques historiques, l'œuvre d'un « Michelet musical », dit quelqu'un, une suite de peintures où, sous le costume « romantique », s'exprime la philosophie de l'Encyclopédie, l'anticléricalisme bourgeois de la seconde Restauration. Ces drames de Meyerbeer se soutiennent encore au théâtre : ils ont résisté, dans le goût du public, à la religion de Bayreuth. C'est la preuve d'une forte vitalité. Ils forment peut-être la partie la plus durable du théâtre romantique. C'est que leurs qualités sont de l'ordre du théâtre, bien plus que de l'ordre de la musique. Et, au point de vue du théâtre, on ne peut s'empêcher de les estimer assez grossières. Meyerbeer est à Gluck à peu près ce que Scribe est à Racine. Ce n'est pas, comme l'a cru Wagner, que le drame musical ne puisse s'accommoder des sujets historiques : *Boris Godounof* vaut *Œdipe roi*. Rien n'empêche l'histoire d'être aussi humaine que la légende. Mais Meyerbeer n'est qu'un homme adroit, qui manie puissamment une rhétorique vulgaire.

Tout cela, par malheur, a exercé une action considérable sur le public et sur le goût : des premières œuvres de Verdi à celles de Massenet, tout le théâtre musical relève de Meyerbeer. La musique paya cher son alliance avec le drame ; elle fut pendant trente ans perdue pour la poésie.

VII

HECTOR BERLIOZ Cette vogue de Meyerbeer et des Italiens correspond donc à une des périodes les plus graves de l'avilissement du goût. Qu'on se figure une littérature qui ne s'occuperait que du théâtre, où

l'histoire, la poésie, la philosophie, l'éloquence, seraient abandonnées, où il n'y aurait plus de public que pour la partie de l'art la plus foraine, la plus profane et la moins pure. C'est ce qui se passe au temps de Rossini et de Meyerbeer. C'est pourtant à ce même moment que vécut, dans une solitude intellectuelle sans bornes, l'un des plus étonnants génies de la musique.

Berlioz est peut-être, en effet, le plus prodigieux phénomène musical du dix-neuvième siècle, le seul des musiciens français qui compte dans l'histoire parmi les astres de première grandeur. Cet homme à crinière flamboyante, à bec d'oiseau de proie, traversa l'art de son temps comme une espèce de météore. A trente-cinq ans, il a écrit *les Huit scènes de Faust*, qui sont le noyau de la *Damnation* (1828), *la Fantastique* (1830), *Benvenuto* (1835), le *Requiem* (1837), *Roméo et Juliette* (1839), *Lélio*, *Harold*, la *Symphonie funèbre et triomphale* (1840), et le vieux Cherubini saluait dans ce jeune immortel le seul successeur de Beethoven. Ses œuvres étonnaient l'Allemagne. Elles renouvelaient à la fois le drame, la symphonie. Schumann considérait avec stupéfaction les allures de ce génie d'une indépendance absolue. Liszt s'enivrait de ces œuvres, dont chacune découvrait un monde nouveau de la musique. Wagner se nourrissait de leur substance et, sourdement envieux, s'en incorporait les richesses. Personne n'avait jeté dans l'art avec tant de prodigalité des trésors de sensations et d'idées inédites, une telle profusion de rythmes et d'inventions sonores. Et Berlioz n'en demeurait pas moins, non seulement méconnu, mais positivement ignoré. Dans ce Paris, qui faisait fête aux grossières machines des *Huguenots* et de *la Juive*, l'admirable *Benvenuto* tombait pour ne plus se relever. A grand'peine l'auteur trouvait une salle où se faire entendre, un public pour remplir ces salles. Il lui fallait mener la vie du musicien errant, donner des concerts à Dresde, à Berlin, à Vienne, à Pétersbourg, en bohémien de l'art, célèbre dans toute l'Europe, pour retrouver toujours un Paris glacial, indifférent, un Paris romantique, où personne, parmi les Delacroix et les Hugo, ne savait reconnaître en lui l'un des plus grands des romantiques.

Il avait eu, dès le début, un don incomparable, unique, de la couleur : il était né avec cette divination des instruments, avec cet instinct de l'orchestre, qui allait faire de lui le prestigieux inventeur de la chimie des sons. Ce que la science des timbres ajoute à l'harmonie des accords et aux modulations des thèmes, ce que la palette orchestrale recèle par elle-même de puissance émotive, la musique l'avait ignoré avant l'apparition de ce magicien. Weber lui-même, le seul musicien qui lui ressemble à cet égard, combien il est moins souple, moins riche, moins nuancé ! Rien de plus chatoyant, de plus précieux, de plus irisé, que l'instrumentation d'un

morceau de Berlioz : en deux mesures, par le seul charme de la sonorité, l'artiste évoque une atmosphère, il crée une enveloppe fluide qui prête une vie nouvelle à la silhouette musicale, et ajoute au sujet un élément sensible d'une finesse inexprimable. Par là, le musicien arrive à composer une suite d'estampes musicales, d'une perfection qui n'a pas été dépassée : la chanson du roi de Thulé, avec ses échos mélancoliques, sa brume étrange et veloutée de clarinettes et de cors, le féerique ballet des Sylphes, avec son tulle de sons d'une douceur suraiguë, ses rondes de libellules, sa toile d'araignée de violons et de flûtes, où glisse le char de la reine Mab, où voltige Titania. Cet orchestre de Berlioz semble une sorte de matière vivante ; rien de plus intraduisible, de plus irréductible au piano, par exemple. Berlioz lui-même n'a jamais rien écrit pour cet instrument, il n'a pas fait une œuvre de musique de chambre. Ses idées ne se séparent pas de l'orchestre, de cet orchestre inouï, énorme et délicat, « colossal et vaporeux », qui semble tenir à sa personne comme un sixième sens, capable de s'enfler à la mesure des tempêtes et des batailles, tantôt de se réduire à la douceur d'une caresse impalpable, pareil à un élément-fée, instrument de toutes les métamorphoses, et qui semble chez lui l'étoffe même des songes.

Mais le mélodiste vaut l'harmoniste. Dans une seule ouverture, comme celle de *Benvenuto*, on trouve jusqu'à huit ou dix thèmes caractérisés, tous doués d'une ampleur, d'un souffle, d'une beauté de formes admirables. L'abondance, le jaillissement des idées, la longueur d'ondes, la flexibilité frémissante de chacune d'elles, sont un perpétuel ravissement. C'est Wagner qui, auprès de Berlioz, paraît pauvre, avec ses courts motifs, ses thèmes dont les plus grands n'excèdent pas quatre mesures, huit au plus, et qui le plus souvent tiennent en une ou deux. Les phrases de douze, de dix-huit, de vingt-quatre mesures, les plus vastes périodes musicales, sont les plus fréquentes chez Berlioz. Et ce qui est plus surprenant encore, c'est leur diversité. Tous les types de mélodies, le *lied* à la Schumann, l'*arioso* aux larges volutes italiennes, la ballade, la chanson à refrain, la cantilène populaire, de ce qu'il y a de plus intime à ce qu'il y a de plus superbe, tout se trouve dans ces pages de chant, jusqu'à la vaste mélopée de l'*Invocation à la nature*, à l'immense période de l' « air récitatif », par où Berlioz rejoint la monodie sacrée des Préfaces grégoriennes. « C'était, dit Henri Heine, un rossignol colossal, une alouette de grandeur d'aigle. » Ce mot de poète est le plus juste qu'on ait écrit sur Berlioz. Réduire Berlioz, comme on le fait parfois, à un pur esprit de mécanisme et de combinaison, à une industrie ingénieuse d'arrangements et d'accords, c'est calomnier le plus beau génie de musicien, la plus naturellement lyrique de toutes les âmes françaises.

C'est son originalité elle-même qui le rend déroutant. A partir de 1750, la musique française n'est guère qu'un carrefour, une sorte de confluent où se rencontrent deux grands fleuves musicaux, venus d'Allemagne et d'Italie. Tour à tour elle est dominée par cette double influence. L'opéra d'Auber ou de Meyerbeer n'est qu'un faible compromis entre les deux écoles. L'art ne faisait qu'hésiter chez nous entre deux langues étrangères. Un seul maître, Rameau, avait été de taille à l'affranchir de cette condition, et il avait fini, dans les dernières années de sa vie, par assister à l'écroulement de son œuvre et au triomphe des Bouffons. Depuis Gluck, notre histoire musicale n'est que celle de la lutte entre les deux Muses rivales. Berlioz seul a eu l'audace de parler français en musique, de délivrer notre école, de « détacher les chaînes d'Andromède ». Son heureuse ignorance lui épargnait le poids du passé. Il ne s'était pas alourdi par la masse redoutable de la tradition symphonique, qui avait fixé les lois des genres depuis Bach et Hændel. Pour lui, rien n'existait que ses propres impressions. Aucun souvenir livresque ne paralysait sa liberté. C'est ce qui lui permet d'inventer sans scrupules les formes d'art les plus nouvelles, et de créer, presque à son insu, la musique de l'avenir.

A cet égard, il est cent fois plus novateur que Wagner. La force titanique de Wagner, l'empire de sa volonté toute-puissante, ont longtemps trompé sur ce point : on a pris sa réforme pour un point de départ, elle n'était en réalité qu'un aboutissement. C'était la fleur suprême et un peu monstrueuse de cent ans de symphonie allemande, le dernier épanouissement logique d'un art parvenu à son terme, et qui ne pouvait plus dépasser ce terme sans en mourir. C'était une conclusion, une péroraison magnifiques, et l'erreur fut de prendre ce crépuscule pour une aurore. Nietzsche s'aperçut de sa méprise, et ce fut le drame de sa vie. Aucune œuvre vivante n'a pu sortir de celle de Wagner, tandis que, depuis près d'un siècle, la musique européenne, de Liszt à Rimsky-Korsakoff, est issue de Berlioz : c'est lui qui a créé, en dehors de la symphonie pure et de la symphonie appliquée au théâtre, cette chose inédite, le « poème symphonique » ou la « symphonie dramatique », et qui, dans *Roméo et Juliette*, dans *la Damnation de Faust* (1845), dans *Béatrice et Bénédict* (1865), en a laissé les modèles toujours inégalés.

Le ciel lui avait refusé le génie du théâtre. Privilège inestimable ! La musique de son temps, italienne ou allemande, se mourait du théâtre ; tout ce qui était sentiment, vie morale, substance intérieure, rêverie, beauté pure, se trouvait sacrifié à cette convention des planches, à ces lois de la scène qui sont, pour la pensée, la plus tyrannique des contraintes. Une poésie, et quelle poésie ! celle de Scribe, s'était asservi la musique. Et qui peut dire, même chez Wagner, ce que la musique la

plus sublime perd fatalement à cette mésalliance avec le drame? Combien de scènes de *Tristan*, des *Maîtres Chanteurs* ou de *la Tétralogie*, qui, au concert, transportent l'imagination et, au théâtre, lui brisent les ailes! L'illusion musicale est complète : les dieux se meuvent pleins de gloire sur les nuées de Walhall, les blondes filles du Rhin flottent comme des rayons dans les abîmes du fleuve, l'éclair des Walkyries chevauche les orages. A la scène, le charme est rompu : il ne reste qu'un « truc » risible et une supercherie grossière. Et je ne parle pas de ces actes arides de déclamation raboteuse, de ces lugubres vides de l'inspiration, où l'auteur s'oblige à noter les aspérités, les reliefs de ses dialogues interminables et de ses longues tirades. Que de sacrifices la musique doit consentir au drame, et même au « drame musical »! De quelle servitude elle paie le secours de la poésie! Reine devenue servante, elle se traîne, elle rampe sur les pas de sa sœur. Il en sera ainsi toutes les fois que ces deux souveraines chercheront à se partager le même empire. Combien il est plus simple de refuser le partage! Ne peut-on penser, comme Mozart, que la musique n'a que faire de se soumettre à la poésie? N'est-elle pas elle-même la poésie suprême, maîtresse absolue dans son domaine, capable de communiquer toutes les émotions? Il y avait longtemps que la musique française, dans sa plus haute tradition, avait eu le pressentiment de cette vérité. Depuis les polyphonistes de la Renaissance, qui par le moyen d'un orchestre vocal obtenaient des peintures précises, jusqu'à Rameau, qui délibérément substitue à l'action une pantomime musicale, on peut dire que ce genre de musique descriptive ou représentative, c'est-à-dire où la musique elle-même se charge de la représentation, était dans notre école une tendance permanente. Mais avec quelle liberté, quel goût supérieur le génie de Berlioz s'affranchit du théâtre! Choisir dans un poème quelques moments lyriques, dessiner quelques scènes ou quelques personnages, procéder comme le peintre qui illustre un ouvrage, sans s'astreindre à un accompagnement suivi et littéral, développer certains épisodes, sans souci de les relier par une action continue, avec l'autonomie et le caprice des rêves; se servir de la légende comme d'un canevas connu, qui dispense du détail et des explications, permet de supprimer l'anecdote et le décor, d'éliminer la prose et de ne plus conserver des faits que ce qui est musique : combien ce parti raffiné n'est-il pas préférable aux lourdes réalisations du « drame musical »! C'est la vie de la symphonie, avec quelque chose de moins abstrait dans la donnée, de moins scolastique dans le développement; une suite de morceaux dont les idées, au lieu d'être purement thématiques, représentent des situations et des héros imaginaires; une sorte de théâtre intérieur, où les acteurs, le paysage, les sentiments,

n'ont qu'une existence toute musicale, où, au lieu de comparses et de toiles de fond, les sons eux-mêmes se chargent de peindre la chambrette de Marguerite, la taverne d'Auerbach, la fantasmagorie de la nuit du Walpurgis, le galop furieux de la course à l'abîme, ou la tristesse de Roméo dans le jardin de Vérone, tandis que lui arrive dans la nuit le bruit de la fête des Capulets.

Sans doute, on n'a pas manqué de faire à cette conception le reproche habituel du demi-amateur contre l'art *littéraire*, la peinture « à sujets ». Mais quel art, en réalité, se passe de sujet? Croit-on qu'il n'y en ait pas dans une berceuse de Mozart, dans une symphonie ou un quatuor de Beethoven? Suppose-t-on qu'un thème, comme celui de l'andante de la *Sonate au clair de lune*, soit une suite de notes sans signification, et que la musique ne soit pas une langue précise? Si elle exprime des émotions qui échappent à la parole, il ne s'ensuit pas que ce langage de la sensibilité ne comporte pas les nuances d'expression les plus fines. Pourquoi la musique, comme tout autre art, n'aurait-elle pas des droits sur toute la nature? Sans doute, c'est une pauvre chose, que ce jeu que l'on appelle « musique imitative »; mais l'univers sonore a-t-il d'autres limites que celles de la vie et celles du génie? La musique française, par son essence même, tend naturellement à sortir du « moi »; à l'inverse de l'allemande, elle est plus volontiers « objective » que « subjective ». Par là, elle a singulièrement étendu le domaine commun, et ouvert à l'art un nouveau monde de possibilités.

De ces possibilités, dont l'avenir n'a pas tiré parti encore, l'une des plus neuves était la grande musique populaire : Berlioz est ici l'héritier de Beethoven, le Beethoven de l'*Héroïque* et de la *Symphonie avec chœurs*, qui l'était lui-même (on l'a vu) de nos grands compositeurs de la Révolution. Ses compositions en style colossal, cette « musique à la Michel-Ange », le *Te Deum*, pour orchestre, orgue et trois chœurs, le fameux *Requiem* « avec ses quatre orchestres de cuivres, dialoguant à distance autour du grand orchestre et de la masse des voix », sont des œuvres bâclées, mais d'une puissance d'effet énorme. « Un cataclysme musical », écrit Berlioz dans ses *Mémoires*, en parlant de son *Requiem*. Ouragans faits pour soulever les foules, pour remuer les flots de l'océan humain : c'est la seule musique à la dimension d'un peuple, gigantesque comme l'Arc de Triomphe. Wagner, entendant pour la première fois la *Symphonie funèbre et triomphale*, Wagner, si injuste pour Berlioz, convient qu'il s'entend seul « à écrire des œuvres populaires dans le sens idéal du mot ». « J'avais, en écoutant, l'impression que le premier gavroche en blouse bleue et en bonnet rouge devait comprendre à fond. Je n'hésite pas à mettre cet ouvrage au premier rang de l'œuvre de Berlioz : il est noble et grand de la pre-

mière à la dernière note ; un sublime enthousiasme patriotique, qui s'élève du ton de la déploration aux plus hautes cimes de l'apothéose, écarte toute ivresse malsaine. C'est une œuvre qui durera et exaltera les courages, aussi longtemps que vivra une nation portant le nom de France. »

Comme Delacroix en peinture, il se trouve que ce « romantique » est notre vrai musicien national ; c'est lui qui a exprimé en musique la France de « quatre-vingt-neuf », réveillée magnifiquement au soleil de Juillet ; comme Delacroix, il annexe à la sensibilité française Gœthe, Shakspeare, Byron, *Faust* et *Roméo*, *Lélio* et *Benvenuto Cellini*. Mais en même temps, il retrouve tout le charme de la vieille religion populaire, et il écrit, comme un tendre Noël de Primitif, le divin oratorio de *l'Enfance du Christ*. Ce romantique, enfin, est peut-être, depuis Gluck, le seul musicien qui ait eu le sentiment de la beauté antique. Nulle imagination plus profondément virgilienne. L'œuvre qu'il caressa le plus longtemps et où il mit le plus de son art, c'est ce double opéra, ou plutôt cette grande légende des *Troyens* (1855), qui résume les deux livres les plus touchants de *l'Enéide*, l'histoire de la chute de Troie et la mort de Didon. L'œuvre est à peine du théâtre, et c'est son irrémédiable faiblesse, comme c'est ce qui glace les plus belles œuvres de Rameau. Seul un public de raffinés supporte cette absence d'intrigue, ce spectacle d'un intérêt tout intellectuel. Mais tant qu'il y aura en France des âmes cultivées, un reste d'humanités classiques, aussi longtemps que la civilisation fondée sur Virgile et la Grèce ne sera pas lettre morte, certaines pages des *Troyens* seront l'honneur de la musique française. Il n'y a pas, dans l'art entier, de bas-relief musical à comparer avec le passage muet d'Andromaque au deuxième tableau des *Troyens*. Il n'y a pas une de ses œuvres où ce musicien immortel de l'âme féminine (Marguerite, Juliette, Béatrice) se soit plu à tracer de plus vivantes figures de femmes : celle de Cassandre suffirait à la gloire d'un maître. Et de plus, il y a Didon ! Quelquefois, dans un coin de sa grande fresque musicale, il fait dialoguer les héroïnes du passé sur le ton de la causerie, évoque familièrement les drames de la fable, comme une mondaine parle d'événements contemporains ; ou bien, c'est l'intermède symphonique de l'orage, le piège doux et fatal préparé par les dieux à la faiblesse des mortels. Et enfin, le duo d'amour : « *O nuit divine, nuit sereine* » est, par la séduction de la mélodie, par la langueur et la pureté de ses lignes sonores, par le sourd accompagnement de l'orchestre où semble passer tout l'enchantement des brises nocturnes, chargées de parfums, de volupté et de mélancolie, une des plus sublimes élégies de la musique, et que ne surpasse même pas l'ivresse désespérée du duo de *Tristan*.

VIII

DE LA MORT DE BERLIOZ A LA MORT DE BIZET. GOUNOD, MASSENET

Ce magicien, cet intuitif, qui ouvrait à l'art tant de perspectives nouvelles, mourait en 1869, à peu près en même temps qu'Auber, Rossini et Meyerbeer, emporté avec toute la génération romantique, après quelques années de renommée bruyante, et laissant dans l'ensemble une situation indécise. Il estimait lui-même qu'il commencerait à être compris vers 1940. En fait, son action se fit d'abord sentir à l'étranger, partiellement chez Wagner (pour certaines pages grouillantes de foule, comme les chœurs du second acte des *Maîtres Chanteurs*, qui rappellent le mouvement du *Carnaval romain)*, et surtout, par l'intermédiaire de Franz Liszt, dans la musique russe. En France, le public lui préfère un Félicien David, dont la symphonie du *Désert*, en 1841, fut un événement éphémère. Cependant, le grand artiste n'en avait pas moins galvanisé la musique française et fortement remué les imaginations. En face des écoles étrangères, la nôtre, grâce à lui, regagne le sentiment de son indépendance.

Plusieurs musiciens charmants allaient, chacun à sa manière, défendre après lui le renom de l'école française en présence de la gloire grandissante de Wagner. La musique n'est guère encore qu'une musique de théâtre. Dans ses deux œuvres les plus célèbres, Charles Gounod reprend les sujets de Berlioz, les adapte avec une habileté ingénue aux conditions de la scène et au goût moyen du public (*Faust*, 1859 ; *Roméo et Juliette*, 1867). Il est d'usage d'être sévère pour le *Faust* de Gounod. Sans doute, si l'on compare cet opéra fameux à la prodigieuse richesse de *la Damnation*, si l'on y cherche la profondeur de l'Invocation à la Nature, l'entrain diabolique de la Scène d'étudiants, la fantaisie aérienne du Ballet des Sylphes, la comparaison est écrasante pour Gounod. A côté de la frénésie héroïque de la *Marche hongroise*, le petit chœur : « *Gloire immortelle des aïeux* » est une ritournelle bien sage, qui fait sourire.

Avec tout cela, il faut reconnaître que l'opéra de Gounod est l'œuvre la plus populaire du dix-neuvième siècle, non seulement en France, mais même en Allemagne. De l'immense drame métaphysique de Gœthe, le jeune Français a tiré une petite anecdote, une mince historiette d'une généralité extrême, un roman d'amour qui demeure comme *la Dame aux camélias* de la musique. L'œuvre s'est

vidée de tout son contenu philosophique, pour ne garder qu'une signification très touchante et très simple, celle d'une pauvre fille perdue et sauvée par l'amour. En Allemagne, le *Faust* de Gounod s'appelle *Marguerite* : et Gounod, pour traduire cette aventure éternelle, a trouvé une musique prochaine, familière, une espèce d'élégant terre-à-terre, exprimant avec une clarté parfaite les moindres mouvements, les troubles, les craintes, les soupirs d'une âme de jeune fille. Avec la même naïveté, qui est presque du génie, les quatre actes de *Roméo* se réduisent à peu près à leurs quatre duos qui, de la première à la suprême rencontre, du madrigal du premier acte à l'acte du tombeau, expriment toute l'histoire du couple pathétique. « Il me semble, écrivait Gounod en composant, que j'entends me parler en dedans quelque chose de très grand, de très clair, *de très simple et de très enfant à la fois.* » Plus tard, il a renoncé au théâtre, tenté le grand oratorio moral et religieux (*Rédemption*, 1882 ; *Mors et vita*, 1885) : mais le meilleur de sa religion, il l'a mis d'avance dans le finale de *Faust*, dans l'extase de *Roméo*, dans cette assomption envolée sur les harpes ; il demeure comme un Musset de la musique, le poète et le mystique de la jeunesse et de l'amour.

Cinq ou six ans après le *Roméo* de Gounod, paraissaient coup sur coup les deux œuvres qui, avec *Faust*, partagent le privilège d'être les plus populaires de la musique française : Bizet n'était pas un inconnu. Berlioz, dans son dernier article, avait loué le génie naissant de l'auteur des *Pêcheurs de perles* (1863). Mais c'est seulement dans *l'Arlésienne* (1872) et surtout dans *Carmen* (1875) que le style du jeune maître atteint sa perfection. Œuvres d'une remarquable audace, fécondes en conséquences que l'on n'a pas encore tirées : c'est peut-être la forme achevée de la musique dramatique, le type accompli de ce que Mozart rêvait sous le nom de *duodrama*, c'est-à-dire de ces œuvres où le dialogue parlé et la musique s'entrecroisent, sans s'alourdir de récitatifs. Il n'y a guère à la scène rien de supérieur au deuxième acte de *Carmen :* vie intense, passions subites et implacables, caractères tragiques, jaillissant en fleurs mélodiques d'une beauté inégalée, clarté de l'expression et sourde profondeur des choses inexprimées, éclat du plaisir qui brille dans une atmosphère sombre, joie cruelle, coquetterie perverse, innocence de l'amour sauvage, raffinement complexe des idées et concision du style, richesse du pittoresque, liberté merveilleuse des rythmes, saveur des thèmes populaires, on ne voit guère d'ouvrage à mettre au-dessus de ce tableau. Quand on a nommé *Don Juan* et *les Noces*, qui demeurent les modèles inaccessibles du théâtre poétique, rien ne le dispute, en ce sens, au chef-d'œuvre de Bizet. Pas d'art plus rapide, plus direct, mieux adapté à son objet. Cette musique, en cinquante ans, n'a pas

pris une ride. Aucune œuvre, depuis un demi-siècle, n'a joui d'un succès plus mondial, n'a fait plus pour notre propagande. Aucune, dans ses proportions cristallines, dans sa mesure, sa grâce et sa force, ne porte plus nettement l'empreinte de la perfection latine. Loin de moi de comparer Bizet au Titan de Bayreuth, que du reste il admirait lui-même plus que personne ! Mais était-ce peu de chose de résister à l'envoûtement ? Et peut-être que, dans l'ensemble, c'est l'œuvre de Bizet qui, des deux, a le moins de chance de vieillir. Je ne le dirai pas de moi-même. Un grand Allemand, Nietzsche, l'a écrit : « J'entendais hier, le croiriez-vous ? pour la vingtième fois le chef-d'œuvre de Bizet. Comme cette musique vous rend meilleur ! Elle me paraît la perfection. Elle se meut avec légèreté, avec souplesse... *Les dieux ont les pieds légers.* Elle est cruelle, raffinée, et quand même populaire, son raffinement est celui d'une race... Elle est riche et elle est précise. Elle construit, elle organise, elle est achevée. A-t-on jamais entendu sur la scène des accents d'une douleur plus tragique ? Et comment sont-ils obtenus ? Sans grimace, sans fausse monnaie, sans la duperie du grand style !... Elle possède la qualité des pays chauds : la sécheresse de l'air, la *limpidezza... Il faut méditerraniser la musique !* » Ce style méridional, chaud et pur, aux arêtes vives, au dessin sans ombres, dont Berlioz avait donné des exemples dans *les Troyens*, Bizet était sans doute le plus capable de le créer. Il rêvait d'un *Cid*, d'un oratorio national sur sainte Geneviève. Mais il mourait à trente-huit ans, en 1875.

Cette mort, à jamais regrettable, et la retraite de Gounod, qui renonce au théâtre en cette même année après l'échec de *Polyeucte*, laissaient le champ libre à Massenet, dont *le Roi de Lahore* (1877) inaugurait avec éclat une carrière théâtrale qui, pendant plus de trente ans, devait ne connaître que des succès. Les opéras de *Manon* (1884) et de *Werther* (1893), allaient rendre ce succès universel. A regarder les titres et les sujets de ces opéras, *le Cid* ou *Esclarmonde*, *Thaïs*, *Grisélidis*, *Thérèse*, *Hérodiade*, *Bacchus*, *Marie-Madeleine*, l'auteur a fait le tour des civilisations et des religions de tous les peuples. Mais en réalité, toute cette variété se réduit à une sorte de légende galante, à l'éternelle histoire de la femme amoureuse. Dès ses premiers poèmes, *Ève* et *Marie-Madeleine*, Massenet avait découvert la nature de son talent, et il s'est gardé d'y rien changer. Il avait le don de la mélodie, une sorte de cantilène sinueuse, câline, caressante, une phrase naturellement longue, souple, onduleuse comme une chevelure, faite à ravir pour la voix humaine ou pour le violoncelle, et qui, sans reprises, sans coutures, d'une haleine, constituait à elle seule un véritable *arioso* (J. Chantavoine). Langueurs, désirs, ivresse, râles aussi profonds et aussi doux que des soupirs, cette langue, plus chargée d'amour que

celle même de Gounod, exprimait d'une manière troublante les rêves secrets des femmes : elles y goûtaient une sorte d'indulgence onctueuse, la douceur de la confession et celle du péché. Il fut donné à Massenet d'être pendant trente ans le maître du cœur des femmes. Nul ne fit couler de plus douces et de plus belles larmes, par plus de tristesses gémissantes, plus de roucoulements, plus d'adieux, plus de plaintes, de déchirements, d'abandons et de voluptés pâmées. On ne peut nier la douceâtre monotonie de son œuvre et parfois je ne sais quelle sirupeuse fadeur. Mais on ne peut nier non plus que *Manon* balance seule en France la fortune de *Carmen*. Massenet a eu cette gloire, que ses airs flottaient sur les lèvres de toutes les femmes sensibles et de toutes les midinettes ; on les chantait dans les mansardes autant que dans les salons. Dans une époque de prose et de naturalisme, Massenet a été le seul poète populaire, le seul qui ait cultivé « la petite fleur bleue ». L'odeur de la femme, et spécialement de la Parisienne, la nuance particulière d'Ève en cette fin du dernier siècle, c'est encore sa musique qui en conserve le parfum.

LA SOCIÉTÉ NATIONALE. ÉDOUARD LALO, SAINT-SAENS Mais, en dehors du théâtre, ce fut le caractère de cette génération qu'on y assiste à un retour vers la musique pure. Ce ne fut pas la conséquence la moins importante de l'œuvre de Berlioz : à côté des Concerts du Conservatoire, qui demeuraient un musée, un peu fermé, de la musique, se fondaient un certain nombre de sociétés nouvelles, les Concerts Pasdeloup et les Concerts Colonne, sociétés populaires, dont l'une se consacra à faire connaître Wagner, la seconde à révéler Berlioz. En même temps (1871), une troisième société, qui prit le titre de « Nationale », arborait pour programme de faire entendre les œuvres des jeunes compositeurs français. Elle avait pris pour devise ces mots : *Ars Gallica*. Cette société fut le laboratoire d'où sortit, au lendemain de nos revers, toute une nouvelle école. Si Colonne et Pasdeloup, par leurs courageuses campagnes, entreprenaient l'éducation musicale du public, c'est sur les artistes eux-mêmes, c'est au cœur de la pensée française, que la Société Nationale exerça une action profonde. L'initiateur de cette grande œuvre était Camille Saint-Saëns.

Ce musicien célèbre, qui vient à peine de disparaître, n'a pas été moins surprenant par sa précocité que par sa longévité. Il a eu, comme Mozart, l'enfance d'un petit prodige, et il a connu, comme Liszt, tous les triomphes du virtuose. Il est impossible d'énumérer les œuvres accumulées avec une fertilité stupéfiante dans cette longue vie, le total de ces quatre-vingts ans de musique imperturbable. Saint-Saëns a peut-être été le plus cultivé de nos musiciens. « Il pourrait écrire, dit

Gounod, à volonté, une fugue de Bach, une sonate de Haydn ou de Mozart, un air de Rossini, un motet de Hændel », et la vérité est que sa souplesse, son admirable faculté d'assimilation, le rendaient capable de prendre tour à tour tous les styles. Non qu'il se soit borné, hormis par amusement et dans des cas déterminés, à écrire des pastiches : mais il a touché à tous les genres, musique pure, musique vocale, messes, quatuors, trios, sonates, symphonies, opéras, opéras-comiques, avec une agilité, une sorte d'ubiquité intellectuelles qu'on ne peut comparer qu'à celles d'un Voltaire.

S'il y a, dans cette œuvre immense, un caractère dominant, ce serait moins celui du poète, du penseur ou du dramaturge, que celui de l'*artiste*. Rendre à la musique la notion de l'art, ou y faire rentrer le souci de la forme, croire et faire croire à la vertu de cette forme par elle-même, on pourrait résumer ainsi le rôle de ce grand maître. Toutes ses compositions, de mérite fort inégal, offrent la même clarté, le même équilibre, la même sûreté de goût et d'écriture, le même sens juste des proportions, la belle santé des œuvres classiques. Sans doute, il manque toujours à Saint-Saëns un peu d'émotion, d'infini. Rarement sa mélodie, d'une si admirable carrure, a le frisson, le mystère de celle de Berlioz. Une certaine froideur est parfois le défaut de cet art impeccable. L'intelligence, le pittoresque, une sorte de curiosité, de dilettantisme parnassien, font tort à la sensibilité. Mais c'est par là que Saint-Saëns s'apparente avec certains maîtres de la tradition française. Plus encore qu'à Liszt ou à Berlioz, ses courts poèmes symphoniques, *le Rouet d'Omphale* (1872), *Phaéton* (1873), *la Jeunesse d'Hercule* (1877), font penser aux sujets de Couperin. A beaucoup d'égards, ce grand esprit est un homme du dix-huitième siècle. Presque seule, parmi ces chefs-d'œuvre de sa maturité, l'admirable *Danse macabre* (1875), avec son étonnant cliquetis de squelettes, qui accompagne, comme un bruit de castagnettes ou de crécelles, un thème d'une grandeur impérieuse et funèbre, fait sentir que cette imagination sereine a passé par le romantisme.

C'est avec la même liberté tout « artiste », que Saint-Saëns écrivait l'admirable partition de *Samson et Dalila*. L'œuvre, demi-opéra, demi-oratorio, fut exécutée par Liszt au théâtre de Weimar en 1877. C'est plutôt une suite de tableaux, dans l'esprit des *Troyens*, qu'une action dramatique, mais c'est un des plus nobles poèmes qu'on ait mis au théâtre. La musique ruisselle de beautés : les graves psaumes des chœurs hébraïques, les danses hiératiques des prêtresses de Dagon, avec leur dentelle exotique de triangles et de sistres, composent un décor musical plein des plus beaux contrastes. Et, sur ce fond d' « Orientale » mi-païenne, mi-biblique, s'élèvent quelques scènes d'une séduction profonde, aux mélodies chargées

de désir et de nostalgie, pareilles à des jets d'eau dans des jardins nocturnes, aux haies d'orangers et de roses. Les dernières scènes liturgiques ont le style monumental d'une page de Hændel, et le chœur d'actions de grâces des Hébreux couronne ce drame sacré par une conclusion pleine de grandeur religieuse. Le grand artiste devait vivre près d'un demi-siècle encore, et multiplier les œuvres nouvelles, *Etienne Marcel* (1879), *Henri VIII* (1883), *Ascanio* (1890), *Frédégonde* (1899), *les Barbares* (1901), *Déjanire* (1911). Jamais il ne devait s'élever aussi haut. Mais il suffisait de *Samson* et des poèmes symphoniques pour attester que Saint-Saëns avait bien mérité de l'*Ars Gallica.*

Un des talents les plus brillants que révéla la Société Nationale fut celui d'Édouard Lalo. C'était un raffiné, un ciseleur, un précieux joaillier de la musique, un de ces curieux qui se penchaient sur le folk-lore des différents peuples, et y trouvaient des perles qu'ils épuraient et montaient dans leurs œuvres avec un art d'orfèvres. Il avait donné successivement une *Symphonie espagnole* (1874), la célèbre *Rhapsodie norvégienne* (1879), un *Concerto russe* (1881), et fait entendre, dès 1876, l'ouverture du *Roi d'Ys,* préface instrumentale de l'œuvre fameuse et charmante qui devait paraître douze ans plus tard (1888). Ce beau drame lyrique fit entrer son nom dans la gloire. Sur cette belle légende de la ville engloutie, dont les cloches ne cessent de retentir comme un appel du rêve autour de la presqu'île bretonne, Lalo a composé une œuvre pleine de poésie : c'est notre *Vaisseau fantôme* ou notre *Freischütz.* Lalo a deviné quels secrets de jeunesse et de beauté recèle le trésor lyrique populaire. L'un des premiers, il a cueilli ces fleurs exquises et dédaignées, et son œuvre en garde le parfum.

IX

CÉSAR FRANCK — Ainsi, aux environs de 1880, sous l'influence des concerts et par suite de l'action lointaine de Berlioz, se développait en France une grande école symphonique. La symphonie envahissait le théâtre : même les partitions les plus faciles de Massenet sont d'une complexité instrumentale, qui eût confondu un Auber. Ce progrès se remarque dans toutes les œuvres du même temps, le *Jocelyn* de Benjamin Godard, le *Sigurd* ou la *Salammbô* de Reyer. La symphonie domine chez Saint-Saëns et Lalo. On assista même, de 1885 à 1889, à un curieux retour vers la symphonie pure. Ces cinq années virent paraître, en effet,

quatre ou cinq grandes compositions françaises en ce genre : la classique symphonie en *sol mineur* de Lalo, la symphonie en *ut mineur* de Saint-Saëns, sur le thème du *Dies iræ*, la symphonie de Vincent d'Indy, sur un thème montagnard, les *Variations symphoniques* et la symphonie en *ré mineur* de César Franck.

César Franck avait cinquante ans, lorsqu'il parvint à faire exécuter *Rédemption* (1873), et que son nom commença d'arriver aux oreilles du public. Il ne fut tout à fait célèbre que sur le tard, dans les dix dernières années de sa vie, où se succèdent coup sur coup ses œuvres les plus riches et les plus profondes, dans cette arrière-saison que ses idées, semble-t-il, avaient eu besoin d'attendre pour mûrir, afin de donner tout leur fruit. Mais ce maître modeste exerçait depuis de longues années un ascendant immense sur un petit groupe d'initiés. De sa tribune de Sainte-Clotilde, où, quarante ans, il tint les orgues, cet homme d'un autre âge, ignoré du public, fut le centre du mouvement musical le plus important de la fin du siècle. Seul, il fut proprement ce qui s'appelle un maître, un véritable chef d'école : ayant cette douceur obstinée, cette intransigeance de vertu qui est l'arme des purs, fermé à tous les bruits profanes, et possédant, pour ses fidèles, comme un pape de la musique, le terrible pouvoir d'excommunier ou de bénir, par un seul mot : « J'aime » ou : « Je n'aime pas ».

L'auteur de *Rédemption* et des *Béatitudes* représente dans la musique française une tradition toute différente de celle de Berlioz : la grande tradition de Beethoven, qu'il tenait des mêmes origines demi-belges, demi-rhénanes. Plus d'une page des *Béatitudes* (la IV[e] surtout, l'Hymne à la Justice, et la VIII[e] : *Heureux ceux qui souffrent persécution pour la justice*), évoque la grandeur héroïque de la Symphonie avec Chœurs, comme le Quatuor à cordes, la dernière œuvre du vieillard, à la veille de mourir, a les cimes vertigineuses et les sérénités sublimes des grands quatuors beethoveniens. De Beethoven surtout, Franck avait hérité, aux yeux de ses disciples, la grande âme religieuse. Au milieu de la musique moderne, entraînée vers le monde et le siècle, il était l'incarnation de la musique sacrée. Il y avait dans ce bonhomme la dignité morale, la noblesse ingénue, la candeur et l'indépendance des vieux maîtres, la foi qui permettait à Jean-Sébastien Bach de remuer les montagnes sonores de la *Passion selon saint Matthieu :* le « père Franck », dans son humilité intrépide, élevait, à l'insu des « mondains », une cathédrale de musique aussi belle que celles des anciens âges ; il offrait à la jeunesse l'exemple de son art magnifique et sévère.

Bien qu'il ait fait aussi quelques œuvres de théâtre, comme *Hulda* ou *Ghisèle*, ou les pures scènes bibliques de *Ruth* et de *Rébecca*, on peut dire que dans ce

siècle, c'est lui qui fut la musique pure. Il fut par là le plus profond des professeurs de composition. Par certains côtés, ses leçons pouvaient paraître démodées. Son orchestre est compact, sans grande souplesse, plutôt massif. C'est un orchestre d'organiste. Peu d'hommes cependant ont agi sur le style aussi fortement que César Franck. A ne considérer que son rôle à cet égard, sans sortir du domaine des abstractions sonores, son œuvre est immense : elle ne se résume à rien de moins que de constituer la formule d'un art nouveau, un vocabulaire et une langue musicale nouvelle.

Ce qu'a fait César Franck dans l'ordre de la modalité, comment il a renouvelé les ressources de l'harmonie, en osant arracher la musique française aux règles rigoureuses d'un diatonisme étroit, c'est une démonstration qui ne peut entrer dans cet abrégé.

Mais cette langue chromatique, dont Franck devait faire un usage si original, est merveilleusement faite pour l'expression des sentiments tristes : la sienne semble tirée des profondeurs mêmes de l'âme. Dans le quintette en *fa mineur*, le thème qui traverse toute l'œuvre touche obstinément aux degrés les plus sensibles de l'échelle, subissant à chaque contact les altérations les plus douloureuses et les plus pathétiques. Il s'exalte, s'apaise, pour retomber plus loin avec une langueur résignée, s'élancer de nouveau avec plus d'ardeur et de fougue, puis se briser encore, se morceler en tronçons qui s'agitent, s'exaspèrent, s'ensanglantent et se déchirent aux pentes de progressions immenses. Des altérations, qui affectent presque chaque note, donnent aux figures musicales un accent plaintif et indéfinissable. On croit s'égarer dans ces régions souffrantes, dans ces paysages inquiets et de consistance incertaine, où tout sentiment de la tonalité semble perdu, où ne règne qu'un tourment sans trêve et sans repos.

Cette révolution dans la technique de l'art pourrait n'intéresser que les spécialistes. Ce qui fait la grandeur de Franck, c'est d'avoir réintégré dans la musique le sentiment. Si Berlioz et Saint-Saëns en avaient fait un prestigieux instrument pittoresque, le vieux maître de Sainte-Clotilde était peut-être plus près du vrai génie de la musique, en lui rendant son rôle de pure expression de la vie intérieure. Peu capable de créer des êtres différents de lui, peu observateur, peu dramaturge, cet homme d'existence toute cachée et toute en profondeur versait dans la musique des trésors de richesse morale. Il avait retrouvé dans son cœur le monde merveilleux et inépuisable de l'intimité, de l'effusion religieuse, de la méditation, de la prière, de l'élévation, en un mot le royaume émouvant du lyrisme. Tristesses, abattements, langueurs, élans, mélancolies, nostalgies passion-

nées de l'âme que soulève le désir et le tourment de l'infini, et que le sentiment de sa misère accable, c'est toute la poésie plaintive, désespérée du plus beau livre chrétien, le livre ineffable de l'*Internelle Consolation.* Franck en a reconnu les accents en lui-même. Et il faut ajouter à l'honneur de la France, si souvent entachée du reproche de légèreté, que la seule musique religieuse du siècle (en dehors de *Parsifal*), c'est Franck qui l'a écrite, non pas dans ses œuvres d'Église, mais dans ses grandes œuvres d'orchestre, dans les chœurs divins de *Psyché* (1890), et dans les confidences de sa musique la plus intime.

Cette nature toute intérieure, c'est ce qui donne aux thèmes de Franck, sans cesse repris et corrigés, cette « frappe », dit Bréville, ce caractère si profondément personnel, qui les rend reconnaissables entre tous comme une signature, aussi évidente que le son de Beethoven ou de Chopin. C'est ce qui fait que, comme il arrive pour ces maîtres, quelle que soit la grandeur de ses œuvres monumentales (et il n'y a rien de plus beau que la péroraison de la *VIII*e *Béatitude*), son véritable génie se trouve plus à l'aise dans la musique de chambre, dans le quatuor ou la sonate, dans les ouvrages pour piano, dans le sublime *Prélude, choral et fugue*, parfois dans une simple mélodie, dans le *lied*, comme il lui est arrivé d'en écrire sur des vers de Desbordes-Valmore, l'auguste épithalame du *Mariage des roses*, ou le tintement nostalgique de la *Cloche*, dont le sanglot d'argent s'élève languissamment, sur l'aile du soir, comme un soupir. Comme le poète des *Harmonies*, de qui a découlé tout le lyrisme moderne, le *Pater seraphicus* est l'ange de l'Élégie.

L'ÉCOLE DE FRANCK. VINCENT D'INDY Dans le beau tableau de Fantin-Latour, *Autour du piano*, qui date des environs de 1870, ce peintre mélomane, assidu de Bayreuth, a groupé un certain nombre de ses amitiés musicales : au clavier, un gros homme réjoui, aux mains grasses, improvise, c'est Emmanuel Chabrier ; derrière, une figure ascétique, concentrée, aux traits volontaires, une main enfoncée dans le pan de sa redingote sévèrement boutonnée, s'isole avec un air déjà absolu et autoritaire. C'est le portrait de Vincent d'Indy.

Aujourd'hui, M. Vincent d'Indy est encore le même homme qu'annonçait ce tableau. Avec sa moustache grisonnante et sa mouche d'ancien officier de cavalerie, il a conservé les allures et le tempérament d'un chef. Il en a aussi le dévouement, la générosité, et sous des formules dogmatiques et des apparences cassantes, la flamme juvénile et les vertus qui font aimer. Fondateur, directeur, professeur de cet actif séminaire de la *Schola cantorum*, sorte de Conservatoire plus vivant et plus curieux que l'autre, il a continué depuis trente ans, d'une manière plus savante et plus sys-

tématique, l'apostolat de son maître Franck. Il est encore trop tôt pour mesurer l'œuvre accomplie et faire le bilan de cette activité. Mais quelques résultats sont visibles : avec son ami Charles Bordes (mort prématurément en 1909), qui a ressuscité le chant palestrinien, M. Vincent d'Indy a rendu une vie nouvelle aux études musicales. La *Schola* est au premier rang de la grande enquête savante qu'on mène depuis vingt ans sur la musique classique, et dont les monuments sont la grande édition des polyphonistes de la Renaissance et l'édition complète des œuvres de Rameau. Personne n'a plus fait que lui pour propager le goût et la culture musicale, et pour répandre l'amour et la connaissance des maîtres.

L'œuvre du compositeur est considérable, et l'une de celles d'aujourd'hui qui imposent le respect. Dans ces étonnantes années qui suivent 1870, il avait débuté d'une manière retentissante par l'ouverture symphonique des *Piccolomini* (1874), fragment de la trilogie orchestrale de *Wallenstein.*

Peut-être la partie la moins vivante de cette œuvre est-elle le théâtre. On a souvent reproché à M. Vincent d'Indy ce qu'on appelle son wagnérisme. En fait, — sans entrer dans le détail d'une lutte historique qui a duré trente ans (des représentations de *Tannhäuser* en 1863 jusqu'à la *première* de *Lohengrin* en 1892) — la personnalité musicale de M. d'Indy est trop forte pour avoir rien à redouter des influences étrangères. L'action de Wagner a été surtout poétique : elle se confond avec le mouvement symboliste. La *Revue wagnérienne,* qui comptait Mallarmé parmi ses rédacteurs, en offre la preuve à chaque page. Dans l'ensemble, ce mouvement des esprits s'explique très légitimement par une réaction dirigée contre le naturalisme. C'est contre le théâtre absurde des librettistes, contre la « poétique » falote des fournisseurs de l'Opéra, que l'on dressait alors la dramaturgie supérieure de *Tristan* et de *Parsifal.* M. Vincent d'Indy est le premier musicien français qui, à l'exemple de Wagner, ait pris l'initiative de composer lui-même le texte de ses drames. C'est par là que ces drames vieillissent, et beaucoup moins, contrairement à l'opinion courante, par leur forme un peu wagnérienne, que par l'excès du symbolisme ou de l'allégorie. L'opéra conventionnel se mourait faute d'idées. Mais c'est le danger des idées, qu'elles arrivent à tuer la vie. C'est à ce défaut que succombent les œuvres théâtrales de M. Vincent d'Indy, surtout les dernières, *l'Etranger* (1901) et la *Légende de saint Christophe* (1920), dont les concerts détacheront de lumineuses pages orchestrales.

L'œuvre qui échappe le plus à ce reproche, c'est encore ce *Fervaal* (1897), qui sous son extérieur d'apparence wagnérienne, est en réalité un grand acte de foi « national », un magnifique *Credo* dans les destinées spirituelles et chrétiennes de

la patrie. Un des caractères de M. d'Indy, caractère tout à fait étranger à César Franck, c'est un admirable sentiment de la nature sauvage ; partout on retrouve chez lui les profils âpres, les grands vents, la brusquerie impétueuse, les torrents, les forêts chevelues de ses montagnes du Vivarais. Cette musique habite les sommets. Son *Poème des montagnes* est une série de notes d'album, de croquis de promeneur, qui contiennent peut-être ses sensations les plus directes, ce qu'il y a en lui de plus intime et de plus spontané. Le *Jour d'été sur la montagne* et l'admirable *Symphonie sur un thème montagnard* (1888) sont ses œuvres les plus parfaites. Sur une simple chanson de bergère, notée au vol pendant une course juvénile, le maître a construit un magnifique poème pastoral, plein de la fraîcheur des sources et du mystère profond et pieux des origines. Nul n'a plus de « racines » que ce maître hautain. Nul n'est plus complètement français, jusque dans l'intolérance de son physique de vieux Ligueur et dans son attitude rigide d'homme de parti. Soldat, engagé volontaire de 1870, c'est encore ce sentiment-là qui a dicté sa dernière œuvre, la fanfare de trompettes qui termine la splendide symphonie *De bello Gallico* (1919).

Du groupe des élèves de Franck, M. Vincent d'Indy émerge aujourd'hui presque seul, par l'autorité du talent, et aussi par le caprice du sort : de ses contemporains, presque tous ont disparu : Charles Bordes à quarante-six ans, Ernest Chausson à cinquante-quatre, Lekeu, le plus génial de tous, à moins de vingt-cinq ans ; Henri Duparc, frappé par un mal implacable, prolonge depuis trente ans une vie inutile. Chausson, talent inquiet, tourmenté, mécontent, chercheur de formes rares, n'était arrivé que tardivement à la maîtrise de son art, et c'est ce qui lui donne son caractère amer. Son *quatuor à cordes*, le *quatuor* inachevé, sont des pièces difficiles et tristes, qui ravissent les initiés. Quant à Henri Duparc, on pouvait lui promettre une carrière aussi brillante qu'à M. Vincent d'Indy. Il débutait par le poème symphonique de *Lénore*, en même temps que ce dernier par *Wallenstein*. Mais son véritable génie tient dans un cahier de mélodies. Avec Gabriel Fauré, il est le grand maître du genre. Ce réveil de la mélodie française est marqué par le nom, un moment célèbre, d'Augusta Holmès. Duparc communiqua au genre une ampleur, un élan, une profondeur expressive, qu'il n'avait jamais eus, même chez Schubert et Schumann.

Enfin, des survivants de la « famille » de Franck, il faut nommer au moins le raffiné Pierre de Bréville (ouverture de *la Princesse Maleine*, et l'opéra d'*Eros vainqueur*, 1908), et M. Guy Ropartz (*Symphonie sur un choral breton* et un poème dramatique, *le Pays*, 1913), celui-ci ayant mené longuement à Nancy, et continuant de mener

désormais à Strasbourg, la croisade que M. d'Indy avait entreprise à Paris. En vérité, devant cette immense postérité du « père Franck », comme ses élèves appelaient familièrement entre eux ce patriarche de la musique, on se demande, avec quelqu'un (M. Julien Tiersot), quel artiste a jamais mieux mérité ce beau nom de « père ».

EMMANUEL CHABRIER. FAURÉ On se souvient de ce gros garçon qu'on voyait tout à l'heure assis au piano sous l'œil sévère de M. d'Indy. Emmanuel Chabrier n'était, dans ce groupe ardent et un peu puritain de 1870, qu'un amateur de beaucoup de talent, connu par son humour et son génie cocasse. Il semblait avoir hérité du don burlesque d'Offenbach, un petit maître de la musique, mais un des maîtres les plus vivants de ce temps-là, qui mêle quelquefois tant de grâce élégante à tant d'éclats de rire. Wagnérien de la première heure, il était impayable quand, dans l'intimité, il fricassait *Lohengrin* en polka ou faisait un pot-pourri du *Crépuscule des dieux*. Il avait débuté par l'opérette. *España* (1883) le rendait brusquement célèbre à quarante ans. Il mourait à cinquante, laissant un opéra en deux actes, *Gwendoline* (1886), et un acte de *Briséis*.

España est une date : dans l'histoire de la musique descriptive ou de la symphonie pittoresque, cette rhapsodie rutilante, tumultueuse, bruyante, cette énorme gaminerie musicale apportait quelque chose de neuf, une petite révolution. Toutes les contorsions, les spasmes de la danse espagnole, les battements de pieds, les torsions de reins, le roulis des hanches, les fleurs dans les chignons, les châles roulés autour des tailles, et le frémissement furieux des guitares, les *Andà!* en mesure et les lents claquements des mains, tous les bruits caractéristiques des *bailos flamencos*, et leur sauvage odeur de désir et de chair, passaient dans les syncopes et les rythmes sensuels de cette musique frénétique. D'étonnantes combinaisons, une dégringolade de trombones avec un grattement des harpes, des agrégations d'accords en liberté, des brisures, des enchevêtrements de lignes et de rythmes, et dans tout cela, une vie, une ardeur, un mouvement dont nul art n'avait donné l'idée. C'était de l'*impressionnisme* en musique, une espèce de tourbillon de molécules sonores tout à fait comparable aux décompositions, aux analyses solaires des Degas et des Claude Monet. Ce morceau hardi fit école : de Gustave Charpentier à M. Maurice Ravel, quarante ans de musique sortent de ces pages étourdissantes d'humour, de poudroiement et de fusées sonores.

Vers 1893, peu après la mort de cet amateur de génie, notre école d'Athènes exhuma d'une fouille de Delphes une stèle où était gravé un fragment de musique antique. C'étaient quelques mesures d'un *Hymne à Apollon*. On fit choix, pour enve-

lopper d'une légère harmonie cette mélopée nue, de Gabriel Fauré. Ce choix de la Muse semble indiquer une prédestination. Fauré est un Grec, mieux encore, un Athénien de la musique. Aux violences, aux endroits vulgaires, il esquive, il élude. Auteur d'un *Requiem*, comme tant d'autres compositeurs, seul il s'est refusé à sonner la trompette du Jugement. Il a même évité le menaçant *Dies iræ*. Il s'étend en revanche avec prédilection sur les passages de l'office des morts qui expriment le repos, le sommeil, la paix gagnée après ce « songe d'une ombre », qu'est la vie. *Requiem!* Le dernier verset, toujours négligé, « *In paradisum deducant te angeli* », il en fait sa conclusion : au lieu d'une grimace de terreur, une œuvre de sérénité, de douceur, de consolation et d'harmonie.

Génie raffiné, mesuré, sobre, économe de bruit et de matériel sonore, M. Gabriel Fauré, au milieu d'une puissante école symphonique, s'est ordinairement contenté des formes de la musique qui exigent le moins de matière : un piano, une voix, quelquefois le quatuor, une seule fois le quintette, il ne lui en faut pas davantage pour dire tout ce qu'il veut, et pour se faire place au premier rang des musiciens. Il est essentiellement chez nous le maître de la musique intime. Il a écrit une foule de pièces pour le piano (valses, caprices, nocturnes, impromptus, sérénades), où il s'apparente ou s'égale, par la grâce du sentiment et la pureté du style, aux Schumann, aux Chopin. Mais rien n'a plus fait pour sa gloire que ses charmantes mélodies. M. Fauré écrivait les premières en 1863, à l'âge de dix-huit ans. Seul il dispute à Duparc l'honneur d'avoir fait les plus belles. Mais c'est un peu plus tard, lorsqu'il eut découvert Verlaine, qu'il dégagea, en quelque sorte, toute la musique qui était en lui. Entre le musicien et l'auteur des *Fêtes galantes*, de *la Bonne Chanson*, des *Romances sans paroles*, il y avait un rapport de sensibilités, une sympathie, un accord qui se sont rarement trouvés dans deux natures d'artistes, depuis le divorce de la musique et de la poésie. Le murmure de Verlaine, ces vers moins écrits que soupirés, cette légère haleine poétique, semblaient chercher pour subsister une âme de musique, et précisément la musique de Gabriel Fauré. C'était une poésie qui n'était complète qu'en deux hommes, dont le second est le musicien. Musique exquise ! La voix, le chant, le murmure des paroles, l'harmonie subtile de l'instrument se marient, se fondent étroitement ; pages adorées des femmes ! Leur vraie âme y palpite. C'est là que l'avenir, comme une fleur entre des pages d'album, la trouvera saisie dans sa délicatesse, sa plus moderne intimité.

Jeune élève de Saint-Saëns, au temps du *Phaéton* et du *Rouet d'Omphale*, M. Fauré avait écrit un poème symphonique sur la *Naissance de Vénus*. Toujours la Grèce hanta ses rêves. Plus tard il composa la noble fresque de *Prométhée*. Il n'a

guère donné au théâtre qu'un seul ouvrage, *Pénélope* (1913). L'œuvre, à la veille de la guerre, au milieu de l'engouement désordonné des ballets russes, déconcerta le public par sa pureté un peu froide. Pourtant, jamais le grand artiste n'a approché plus près de la parfaite beauté. La beauté parfaite est une statue idéale qui n'attire pas la foule. Mais, comme le marbre dont elle est faite, elle peut attendre : elle est sûre de l'immortalité.

X

LES CONTEMPORAINS. LES RÉALISTES : A. BRUNEAU, GUSTAVE CHARPENTIER Dans ces vingt années merveilleuses qui s'étendent à partir de 1870, la musique française, assouplie, maîtresse de son langage et de son vocabulaire, était devenue sans cesse plus hardie et plus capable de tout dire. Aucune des idées modernes ne pouvait désormais lui demeurer étrangère. Mêlée de toutes parts à la vie, par les écoles, les concerts, les querelles esthétiques, elle devait subir l'effet des grands courants de la pensée. Je ne puis faire ici l'histoire de celle du wagnérisme. En fait, ce fut surtout un mouvement théâtral : la réforme portait sur la construction du drame, sur l'élimination des divertissements, sur une déclamation plus naturelle et plus vivante, sur l'action, qui ne devait plus s'arrêter pour l'introduction des « airs ». Mettre à la scène, au lieu des mythes de la *Tétralogie*, le monde contemporain ; faire l'épopée du réalisme, comme Wagner avait fait celle de la légende ; traiter les sujets modernes avec sérieux, sympathie, et extraire en un mot de l'existence quotidienne l'élément musical, humain, l'émotion lyrique, c'est le but que se proposèrent deux artistes considérables, MM. Alfred Bruneau et Gustave Charpentier.

M. Alfred Bruneau s'est consacré à mettre en musique les écrits de Zola, dont l'œuvre, sous les dehors d'un naturalisme absolu, n'est pas sans présenter un sens des simplifications sommaires et, pour tout dire, une part d'idéologie romantique. Par son double caractère, réaliste, épique, elle convenait parfaitement à l'objet du musicien. *Le Rêve* (1891), *l'Attaque du moulin* (1893), *Messidor* (1897), sont les trois premières scènes de cette épopée humanitaire. Pour la première fois on voyait sur le théâtre lyrique des blouses, des redingotes. L'auteur n'hésitait pas à froisser les habitudes du public, à oser des duretés, si elles lui semblaient expressives, et même à sacrifier délibérément la musique. Ce musicien moderne est un peu un rationaliste du dix-huitième siècle. Peut-être fait-il trop petite dans l'art

la part du plaisir, du sentiment. Mais il arrive que la musique reprenne tous ses droits. Le dernier acte de *Messidor* est une grande symphonie pastorale, d'une élévation presque religieuse.

Il était pourtant réservé à M. Gustave Charpentier d'écrire le chef-d'œuvre de cet art naturaliste. L'artiste revenait de Rome, tout jeune, avec deux poèmes symphoniques d'une vie éclatante : *Sensations d'Italie*, pages d'une turbulence sonore rappelant l'*España* de Chabrier, et *la Vie du poète*, où l'auteur, comme le Berlioz de la *Symphonie fantastique*, se prenant lui-même pour sujet, avait prétendu faire ses confidences ou son portrait. Il était déjà remarqué. *Louise* (1900) le rendit célèbre. Cet opéra partage, avec *Carmen* et avec *Manon*, la faveur populaire. Aucune œuvre n'a été plus droit au cœur des foules, en même temps qu'elle avait l'estime des délicats. Aux yeux de l'étranger (Richard Strauss ne cachait pas son admiration) ce fut le manifeste de la jeune musique française. L'anecdote, très simple, enfantine, devenait par là même d'une humanité infiniment générale : c'était au fond la vieille histoire de la fille séduite, celle de Faust et de Marguerite ; partout où il y a une amoureuse abandonnée, cette fable pouvait être comprise. En même temps, les tableaux de mœurs, l'atmosphère de Montmartre, les scènes de la vie de bohème et de la vie des ouvrières, précisaient ce fond un peu vague, et lui prêtaient un suffisant caractère de vie.

Louise est quelque chose comme du Courbet, du Millet musical (un Millet prolétaire toutefois, non rural). Le premier tableau, le ménage des parents, l'intérieur ouvrier, le trouble de la jeune fille, le drame qui commence, le repas en silence, la soupière sur la table, les pensées des trois personnages qui songent à la même chose, sans mot dire, et de manières tellement différentes, tout cela forme un ensemble achevé, une *sinfonia domestica*, un poème du pot-au-feu d'une émotion profonde et dont il n'y avait pas d'exemple dans la musique. Le prélude du dernier acte, le réveil de Paris, le petit jour, si triste après les nuits d'hiver, les cris des marchands ambulants, les voix enrouées qui sont l'horloge du Paris matinal, voilà encore une page d'un sentiment qui serre le cœur. Jannequin, et d'autres, avaient traité ce sujet des « cris de Paris » ; M. Charpentier est aussi piquant et aussi pittoresque, et de plus, quelle mélancolie !

CLAUDE DEBUSSY

Deux ans après le triomphe de *Louise*, un second événement musical d'une importance exceptionnelle venait faire une révolution dans l'école : on jouait à l'Opéra-Comique le *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy (30 avril 1902). Cette fois, ce n'étaient plus les costumes,

les sujets, le décor réel ou irréel, l'idéal ou le naturalisme, l'humanité ou la démocratie qui se trouvaient en cause : il s'agissait d'une révolution bien autrement profonde. C'était la matière musicale elle-même, c'est tout ce qu'on avait pris pour les conditions de la musique, qui se trouvaient bouleversées.

L'auteur avait quarante ans. Il était connu depuis quinze ans par des compositions précieuses et raffinées, d'une recherche de formes infiniment subtile, d'un sentiment mallarméen et préraphaélite, *la Damoiselle élue*, le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892), un quatuor à cordes, des pièces pour piano, des mélodies, une suite symphonique intitulée *Nocturnes* (1899), où se révélait aussitôt une sensibilité artistique merveilleusement originale, et se formulait peu à peu une théorie de la musique entièrement inédite.

Il serait trop long d'expliquer en quoi consiste ce système : le principe était une critique toute nouvelle de la vieille théorie sur la formation des accords et sur leurs règles de succession. Le résultat de cette analyse, c'est de substituer à l'octave de sept degrés et de cinq demi-tons, une gamme chromatique de douze demi-tons, d'où la suppression du diatonisme, par conséquent des dissonances, liberté complète des agrégations sonores, de leurs enchaînements et de leurs résolutions : tout cela s'évanouit avec la notion d'inégalité des intervalles. La tonalité n'existe plus. Tout devient plus meuble, moins fixe, tout prend une consistance incertaine et capricieuse. A cette musique vaporeuse, répond un orchestre aussi subtil qu'elle-même, infiniment souple, divisé, impalpable, rien que des instruments en sourdine, puis des notes piquées çà et là, « une flûte, un alto, un cor, une bouffée d'arpèges », les sonorités « les plus rares, les plus fines et les plus estompées (J. Tiersot).

On le voit : cette musique à peu près inouïe, d'une indépendance absolue, avait au moins les qualités d'une sensibilité essentiellement française. Debussy lui-même ne reconnaissait pour maîtres que Rameau et nos clavecinistes du dix-huitième siècle. On lui prête ce cri peu respectueux : « A bas Gluck ! » Ce mot était tout un programme : la révolte contre la musique expressive, contre la musique « humble servante de la poésie ». En fait, *Pelléas* (tous le comprirent) marquait la délivrance de la tyrannie wagnérienne. On était soulagé du cauchemar du *leit-motif*. La déclamation wagnérienne, rocailleuse, pédantesque, insistante, devait écorcher bientôt une oreille délicate. Rien en tout cas n'était moins fait pour la parole française. « Comment concevrez-vous jamais que la langue française, dont l'accent est si uni, si simple, si modeste, si peu chantant, soit bien rendue par les criardes intonations de ce récitatif?... Il est de toute évidence que le meilleur récitatif qui peut

convenir à la langue française doit être opposé presque en tout à celui qui y est en usage; qu'il doit rouler entre de fort petits intervalles, n'élever ni n'abaisser beaucoup la voix, *peu de sons soutenus, jamais d'éclats, encore moins de cris...* » Qui dit cela? Quel debussyste? C'est Jean-Jacques Rousseau dans sa *Lettre sur la musique française*, et c'est ce qu'instinctivement fait la musique de *Pelléas*.

Il est vrai que Debussy avait eu la fortune de rencontrer le poème le mieux adapté à son génie : ne disons pas que c'est par bonheur, puisqu'un goût réfléchi a fait choix du petit drame de Maurice Maeterlinck. Comme dans *Louise*, comme dans *le Rêve*, afin de mieux marquer la rupture avec les habitudes du théâtre chanté, les paroles sont écrites en prose; le rythme, la régularité du vers disparaît, et le ronronnement de l'alexandrin, et la rime, « *pauvre bijou d'un sou* ». Comme dans le vieux plain-chant, que cette musique évoque d'une manière singulière par ses continuelles modulations tonales, la parole n'est qu'un fil mélodique qui ondule, avec très peu d'écarts, une extrême flexibilité, une fréquence constante de notes sensibles, même à la fin des phrases. Jamais un air, jamais un motif formulé : un élan, un frisson, un mouvement léger de la ligne mélodique, suffisent pour indiquer une palpitation du cœur; une nuance, un frémissement, rien de plus, la phrase qui s'achève le plus souvent sans conclure, suspendue, perplexe, inquiète : rien de souligné, tout en demi-mots, en demi-teintes, en réticences et en secrets inexprimés. Et cela atteint quelquefois l'angoisse la plus aiguë ou la plus poignante mélancolie.

Sous cette mélopée, la musique ne se pose pas comme une symphonie continue, ou comme un commentaire savant au bas d'un texte. La musique de Wagner explique tout : elle ne nous fait pas grâce d'un seul sentiment des personnages. Elle nous dicte dans le dernier détail toutes les idées que nous devons associer à chaque geste. C'est un guide, un Bædeker qui vous sont imposés. Debussy est autrement artiste. Sa musique n'explique rien : il lui suffit d'être musique. Autour du discours mélodique, elle se borne à jeter une enveloppe d'accords. Plus rien de continu. Pas plus de thème aux instruments qu'il n'y en a aux voix. La parole se meut, agile, rapide, sur sa base perpétuellement mobile, comme un rayon se joue sur les vaguelettes d'une eau courante. Ou plutôt, cet orchestre diaphane que j'ai décrit plus haut se résout en une buée, une poussière harmonique; c'est moins un accompagnement qu'une atmosphère, une gaze diaprée, une poussière chatoyante, une sorte de pastel sonore. Rien de plus fluide que cette écriture purement chromatique, aux accords successifs d'un caprice infini, à peine reliés par des dessins rapides, des arabesques fugitives. Cependant, ce bain harmo-

nique se colore momentanément de toutes les émotions qui traversent les âmes ; il passe en une seconde de l'inquiétude à la joie, de l'ombre à la lumière. Tout est changeant, divers, irisé comme la perle, comme la pensée et comme le rêve : c'est le charme de l'éphémère et de l'instantané, avec cette sourde inquiétude de la chose insaisissable, qui est le mystère de la destinée.

Art d'une nouveauté charmante, et cependant classique : c'était bien là une voix de chez nous. Personne n'eut garde de s'y tromper. Ce qui nous revenait avec *Pelléas*, c'était la Muse aux pieds d'argent des sources de nos collines et de nos vieilles chansons ; c'était une musique claire, merveilleusement décantée, et cependant imprégnée de sensibilité secrète ; c'était la discrétion, l'élégance,

Et la grâce, plus belle encor que la beauté.

C'était l'horreur de l'excessif, le « rien de trop », la justesse, la modestie, qui est une pudeur de l'esprit. C'était la Muse de Jean Goujon, celle de Jean Racine et de Jean de La Fontaine. Elle est suave et elle est vraie. Même dans la douleur, elle reste délicate ; son harmonie est harmonieuse. Le secret de Debussy, c'est le charme intelligent et un peu volatil, la vie aérienne des ouates nébuleuses dont les formes instables, comme des rêves dans les yeux d'une jeune fille, animent le ciel nuancé et grisâtre de l'Ile-de-France.

PAUL DUKAS. MAURICE RAVEL L'apparition de ce chef-d'œuvre fut le signal d'une libération. L'Allemagne, depuis cent cinquante ans, avait joui, d'un commun accord, du monopole musical. Il devenait évident que son empire commençait à lui échapper. Son école n'était plus la première du monde.

En tout autre temps, l'opéra de M. Paul Dukas, *Ariane et Barbe-Bleue* (1903) aurait constitué un événement de premier ordre. Cette partition savante, débordante d'idées, de construction magnifique, aurait mérité à son auteur une gloire immédiate. Le succès fut éclatant. L'auteur avait fait d'ailleurs un début retentissant avec une symphonie amplement développée, et il avait connu le succès mondial avec l'éblouissant *scherzo* de *l'Apprenti sorcier* (1897), sur le sujet bien connu de la ballade de Gœthe. Malheureusement, cette belle *Ariane* arrivait après *Pelléas*. La place de chef d'école était prise. Comment une œuvre aussi puissamment polyphonique, aussi monumentale, aurait-elle pu toucher profondément le même public qui venait d'applaudir chez Debussy la négation de ces mérites ?

Le même sort attendait la noble *Bérénice* d'Albéric Magnard, dont la mort a rendu le nom tragiquement célèbre. Massacré par les Allemands en 1914, sa maison fut incendiée avec la partition achevée d'un opéra, *Guercœur*. M. Florent Schmitt, comme Magnard et comme Paul Dukas, est encore un artiste de grand style et de haute tenue. Si certains debussystes s'éparpillent en productions un peu menues, son œuvre présente toujours un caractère de grandeur. Son *Psaume XLVI* est un édifice imposant de masses chorales et de danses sacrées, rythmées par les accents émouvants des trombones. Il n'a pas craint de se mesurer avec Richard Strauss dans sa *Tragédie de Salomé*, puissant drame symphonique, qu'il appelle un « drame muet », éclatant de sonorités, riche de timbres, de construction rigoureuse sous la ciselure du travail, d'effet rapide et saisissant. Cinq actes ou cinq *moments :* un *prélude grave* crée l'atmosphère tragique de la maison d'Hérode. Salomé innocente danse le *pas des perles*. Mais, avec les *enchantements sur la mer*, s'élèvent dans le cœur du roi les luxurieux désirs. Au milieu de la *Danse des éclairs*, il saisit l'enfant, la dépouille, et, après le supplice de Jean, c'est la *Danse de l'effroi* (A. Cœuroy).

On voit que la musique classique, jusqu'en ses formes les plus abstraites, n'est pas abandonnée. Cette fécondité lui permet d'attendre sa revanche. Mais, sur ces entrefaites, pour consommer le triomphe de l'école impressionniste, se produisit un fait capital : à partir de 1908, Paris eut sa « saison russe ». L'influence de cet art, jusque-là ignoré, fut immense. Il arrivait avec une troupe incomparable d'artistes, de chanteurs comme Smirnoff et comme Chaliapine, de danseurs comme Nijinsky et la Karsavina, dans les décors éblouissants de Bakst, de Benoïs : tous les mirages de l'Orient sortaient à la fois des bagages de cette caravane.

Les Russes venaient fort à propos pour consommer en France la déroute de la musique allemande, de l'ancien opéra de Massenet, et à plus forte raison, du *vérisme* italien, de la mauvaise école des Mascagni, des Puccini et des Leoncavallo. Ce dernier épisode de notre histoire musicale est encore trop proche de nous pour qu'il soit permis de prononcer un jugement certain : le chapitre commence à peine, on ne fait pas l'histoire de ce qui n'est pas fini. Tout se mit à l'orientalisme. A cet Orient de fantaisie, on doit l'admirable *Marouf* de M. Henry Rabaud (15 mai 1914), une œuvre étincelante de verve, de fantaisie, de mouvement et d'éclat, et devenue immédiatement populaire. Mais le maître le plus notoire de cet humour musical est aujourd'hui M. Maurice Ravel. Il y avait déjà des antécédents de ce genre dans l'*España* de Chabrier. Mais son scepticisme musical, les cassures rythmiques, les ruptures de l'équilibre tonal, l'allure anguleuse et pincée, l'écriture « division-

niste » et par taches sonores, doivent aussi quelque chose aux exemples d'un Stravinsky. Sa comédie de *l'Heure espagnole* (juin 1914), la dernière œuvre représentée à la veille de la guerre, son délicieux ballet de *Daphnis et Chloé*, tour à tour tendre, burlesque, pastoral, élégiaque, héroïque, mainte pièce pour le piano, sont des chefs-d'œuvre de ce genre de poésie ironique, jointe au sens le plus aigu et le plus fin du pittoresque. De toutes les contraintes du passé, de la « duperie du grand style », la France (c'est assez sa manière) se venge par le sourire.

La jeunesse Ce rapide aperçu ne peut avoir la prétention d'être complet. Combien de musiciens encore mériteraient mieux que d'être nommés dans une sèche énumération : le délicat Reynaldo Hahn et son gracieux ballet de *la Fête chez Thérèse*, l'aimable Messager, le spirituel Claude Terrasse, Henry Février, Laparra, Déodat de Séverac, qui a mis en musique son Roussillon comme d'Indy son Vivarais, Charles Kœchlin, le précieux auteur de mélodies raffinées, Gabriel Pierné, Paul Vidal, Georges Hüe, Louis Aubert, Gabriel Dupont, mort trop jeune après son opéra d'*Antar*, l'admirable organiste Dupré, qui succède à la gloire des Widor et des Alexandre Guilmant, les deux charmantes sœurs Nadia et Lili Boulanger. Il faut pourtant tirer à part, dans la nouvelle génération, trois ou quatre compositeurs encore : Roger Ducasse, le plus charmant des disciples de Fauré ; le tendre Albert Roussel, un Loti musical, officier de marine comme lui, et qui, sous l'exotisme de ses prestigieuses *Évocations*, dit à son tour la mélancolie de la vie qui passe et de l'homme éphémère ; le méditatif Paul Le Flem, qui mêle dans sa musique la grâce de Debussy avec la nostalgie des landes et des grèves. Enfin, un singulier génie, une sorte de Péguy musicien, un ancien cheminot, Paul Dupin, de verve prodigieuse, la répand sans guide, sans mesure, dans ses *quatuors* sur *Jean-Christophe*, surtout dans l'innombrable série de ses *Canons*, étonnante confidence d'une vie, espèce de journal sonore, unique dans la musique.

Enfin, à l'extrême gauche de l'art, un dernier groupe, une sorte de Kamtchatka musical se forme autour des poètes d'avant-garde. Il secoue les dernières entraves de la tonalité, répudie les complications de l'orchestre, retourne à la ligne simple de la chanson ou de l'image d'Épinal, au cornet à piston, à la batterie de la fête foraine. Qui peut dire ce qu'il y a de *chat-noiresque* et de pince-sans-rire dans la musique d'Erik Satie ? Qui peut dire ce qu'il y a de fécond dans une plaisanterie telle que celle de Mozart dans son *Musikalischer Spass?* Satie a parfois bien de la grâce. « *Créer*, disait Debussy, *un climat musical, où les personnages se promènent* »; et Satie,

composant un *Paul et Virginie*, écrit en tête de sa partition : « Premier acte en Seine-et-Oise. » Ce trait indique sa mesure.

Que pensera l'avenir de la spirituelle « prose » musicale des Auric, des Poulenc? Que dira-t-il de la *Pastorale d'été* d'Arthur Honegger, qu'on a qualifiée peut-être un peu tôt de chef-d'œuvre? Qu'accueillera-t-il de ces divertissements de jeunes gens qui jettent leur gourme et s'amusent? Tout dépend du sort qu'il fera aux farces de Jean Cocteau, au théâtre bouffon et lyrique de Claudel. Dans le sanguin, violent Darius Milhaud, l'auteur des *Choéphores*, de *Protée*, de *l'Homme et son désir*, reconnaîtra-t-il, sous les formes insolites et barbares, la force la plus héroïque qui soit apparue en musique depuis le *Psaume* de Florent Schmitt?

CONCLUSION De quoi demain sera-t-il fait? L'historien n'a rien à prédire. Tout l'objet de cette esquisse était de montrer la grandeur et la vie de la musique française. On nous accorde sans trop de peine des architectes, des sculpteurs, mais on dirait volontiers que la France n'a pas la tête musicale, comme Voltaire a dit qu'elle ne l'avait pas épique. On a vu ce qu'on doit penser de cette opinion. Chansons populaires, trouvères du moyen-âge, polyphonistes de la Renaissance, clavecinistes du dix-huitième siècle s'inscrivent en faux contre ce préjugé.

Dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, la musique française, longtemps éclipsée par ses rivales, reprend conscience d'elle-même. Elle fait mieux que de se défendre contre l'obsession germanique : elle maintient son originalité. Elle travaille. Elle développe une extraordinaire génération de musiciens. Si l'Allemagne a un Wagner, que possède-t-elle de comparable à l'équipe qui montre à la fois un Bizet, un Lalo, un Saint-Saëns, un Fauré, un Franck et un d'Indy? Enfin, vers 1900, elle s'aperçoit avec stupeur qu'elle n'est plus l'école du monde. Un Charpentier, un Debussy, inaugurent des voies nouvelles. C'est en France que l'Amérique envoie ses jeunes musiciens; elle y fonde un Conservatoire. Entre toutes les tendances diverses qui se font jour, entre toutes les forces jeunes aujourd'hui en travail, laquelle l'emportera? Il est bien malaisé de le dire. Mais on a le droit d'écrire que l'école qui, en vingt ans, a donné *Louise*, *Pelléas*, *Ariane*, *Pénélope*, *Marouf*, *Daphnis et Chloé*, les symphonies de Magnard, la *Légende de saint Christophe* et la symphonie *De Bello Gallico*, est peut-être aujourd'hui la plus pure gloire de l'art français.



APPENDICES

I

NOTE SUR L'ORIGINE LOMBARDE DE LA CROISÉE D'OGIVES

Des études nouvelles, en particulier celles d'un jeune critique américain, M. Henry Kingsley Porter (*Lombard architecture*, 3 vol. et atlas, Newhaven, U. S., 1914-1916), ont jeté un jour assez neuf sur la question toujours controversée des origines de l'art gothique. Il résulte de ces travaux que l'école lombarde a eu, de très bonne heure, dans la construction des voûtes, la connaissance du principe de la croisée d'ogives. L'église de Sannazaro Sesia, près de Milan, a été élevée, les documents l'attestent, au milieu même du onzième siècle, de 1040 à 1060. Il n'est pas hors de doute que les amorces de croisées d'ogives qu'elle présente soient contemporaines de la construction primitive. La date est néanmoins troublante. Saint-Nazaire de Milan semble avoir été complètement voûté d'ogives en 1075, et Saint-Jacques de Corneto en 1095. On peut supposer que les architectes lombards, qui avaient conservé plus paisiblement les bienfaits de la Renaissance carolingienne que n'avait pu le faire le reste de l'Europe, dans les alarmes répétées de l'invasion normande, avaient hérité cette pratique de l'architecture romaine qui, comme nous l'avons vu (p. 103), a probablement inventé le principe de l'ogive.

On se trouverait donc en présence d'une de ces tentatives, qui durent remplir le onzième siècle, pour résoudre le problème de la voûte, comme les amorces de coupoles sur pendentifs que M. Phene Spiers a relevées dans quelques églises d'Aquitaine. La croisée d'ogives lombarde a d'ailleurs des caractères extrêmement archaïques ; elle présente en général la forme d'un bandeau de section carrée, analogue à celle des doubleaux dans les plus vieilles églises à voûtes en berceau. Cette forme est tout à fait dénuée d'élégance. Ce qui est plus curieux encore, c'est que l'école lombarde l'a employée sans distinguer aucunement son importance ; elle est revenue, en effet, dans la plupart des cas, à la voûte romane, qui lui a semblé préférable. Ainsi, pour me servir d'une comparaison, les premières pièces d'artillerie se chargeaient, comme les plus modernes, par la culasse ; on trouva ensuite plus sûr le chargement par la gueule, et il a fallu attendre les progrès de l'industrie pour reconnaître l'avantage du système que les plus anciens artilleurs avaient spontanément trouvé.

La croisée d'ogives lombarde se rencontre dans plusieurs monuments de la Provence et du Languedoc, à Saint-Victor de Marseille, à Maguelonne, à Saint-Guilhem-du-Désert, c'est-à-dire sur la route bien connue des architectes lombards ; on la rencontre jusque dans le narthex de Moissac, que quelques archéologues avaient cru devoir dater du premier tiers du douzième siècle. Chose plus imprévue, et de conséquences très grandes, l'influence lombarde s'est étendue de bonne heure en Normandie. Guillaume de Volpiano, le disciple de saint Mayeul et le fameux abbé de Saint-Bénigne, à

Dijon, où il avait amené « neuf moines savants dans tous les arts » (les substructions de Saint-Bénigne témoignent en effet de rapports évidents avec l'architecture lombarde), fut appelé bientôt de Bourgogne en Normandie ; il gouverna les abbayes de Bernay et de Falaise, avant de mourir à Fécamp en 1031. Un des prélats les plus illustres en France et en Angleterre, au début de l'époque romane, Lanfranc, était né à Pavie vers l'année 1005. Professeur à Avranches, il devint moine, puis prieur à l'abbaye du Bec, enfin archevêque de Canterbury et primat d'Angleterre. Ce fut un des plus grands bâtisseurs de son temps. Son action se prolongea encore par celle de ses disciples, saint Anselme, Guillaume, abbé de Saint-Étienne à Caen, Yves de Chartres, etc. On s'explique ainsi la présence de l'influence lombarde et de la croisée d'ogives, à une époque très primitive, en Normandie et en Angleterre : par exemple à Sainte-Croix de Quimperlé, dans une région voisine de l'école normande, dès l'année 1083, à Airaines dans la Somme, à Évreux, jusqu'en Angleterre où, comme nous l'avons vu, on trouve des voûtes d'ogives très précoces dans les cathédrales de Durham et de Peterborough La date de 1093, pour les voûtes de Durham, a été contestée par M. de Lasteyrie, qui les croit plus récentes. On peut admettre en effet qu'elles ont été l'objet d'une réfection postérieure, vers le milieu du douzième siècle. Mais l'ensemble de faits qu'on vient de rappeler donne quelque vraisemblance à l'opinion que les premières voûtes de Durham, dont il subsiste des amorces, étaient déjà des voûtes d'ogives.

Il suit de là que la Normandie, selon toute apparence, a joué, dans la formation du style gothique ou ogival, un rôle plus considérable que je ne l'ai indiqué dans le corps de cette histoire. Peut-être faut-il lui faire honneur de l'invention qu'on attribuait principalement à l'Ile-de-France. On a vu que les façades encadrées de tours, comme celles de Saint-Denis et de Notre-Dame de Paris, sont un type de façades normandes. Normandes sont encore les dispositions intérieures, les vastes tribunes, etc. Les premières cathédrales gothiques seraient donc des églises normandes. La puissante Normandie, à la fois anglaise et française, semble avoir été dans tout cela la grande initiatrice. Nous devions cette rectification au génie cornélien de cette terre héroïque.

Il n'en est pas moins vrai que l'honneur d'avoir reconnu la fécondité de la nouvelle formule, d'en avoir distingué et épuisé toutes les ressources, appartient à la « France » seule, et que les grandes cathédrales sont toutes nées sur le territoire du domaine royal. L'invention n'est rien ; ce qui compte, c'est l'usage et le parti qu'on en tire. L'Angleterre, qui a eu peut-être des voûtes d'ogives à Durham à la fin du onzième siècle, est revenue dans la suite aux voûtes en plein cintre. La France n'offre pas un exemple d'une telle régression ; elle n'a jamais fait un seul pas en arrière. C'est elle qui s'est emparée de l'idée et qui l'a faite sienne, qui l'a choisie entre toutes les formules rivales, en a aperçu la souplesse et la simplicité, y a reconnu le principe d'une architecture nouvelle, qu'elle devait imposer plus tard à la Normandie elle-même. L'art gothique est donc bien réellement l'art *français*. Il se passe dans tout cela quelque chose d'analogue à ce qui s'est vu en Grèce. La Normandie est un peu l'élément dorien de la race, sans lequel l'élément ionien eût peut-être incliné à trop de dissipation et de légèreté. Mais ce n'est pas en vain qu'il a existé une Attique.

II

REMARQUE SUR L'ILLUSTRATION DE CET OUVRAGE

Comme complément à cette *Histoire des Arts*, on nous saura gré d'ajouter quelques éclaircissements au sujet du système d'illustration adopté dans cet ouvrage. On s'est accoutumé, depuis une vingtaine d'années, à ne plus avoir confiance que dans les procédés mécaniques. Il appartenait à

l'auteur de la *Vie de Jeanne d'Arc* et de l'*Histoire nationale*, de prendre l'initiative d'une réaction contre le matérialisme de la reproduction. Nous nous servons ici des procédés techniques les plus perfectionnés, mais mis au service de l'art et de la sensibilité. Une fausse idée de l'exactitude a fait pendant quelque temps une loi du *fac-simile;* mais un recueil de *fac-simile* ne forme pas plus un livre, qu'une collection de documents bruts ne constitue une histoire. On a voulu que les documents fussent ici digérés et interprétés, qu'il régnât dans l'ouvrage une vision d'ensemble, que ce fût le portrait de la France d'autrefois, aperçue par des historiens et des artistes d'aujourd'hui. Ce sera, dans l'avenir, la gloire de cette histoire, qu'on y rencontre, avec les noms d'écrivains tels que les Hanotaux, les Bédier, les Goyau, les Madelin, les Imbart de la Tour, les Brunhes, ceux des Lepère, des René Piot, des Maurice Denis, des Simon Bussy, des Naudin, témoignage vivant de l'amour que l'art moderne a professé pour le passé de la France. Cela ne s'était pas vu depuis le romantisme. Grande nouveauté : on a voulu que la machine, au lieu de supplanter l'esprit, fût employée à le servir.

Pour ce qui est de la composition artistique du présent volume, deux mots d'explication sont peut-être nécessaires. D'une part, le procédé au trait qui est le nôtre, et qui s'inspire de l'esprit de la gravure sur bois, ne souffrait guère que des dessins de monuments et de statues ; et cela répondait à la réalité des faits, si l'histoire de l'art français est surtout une histoire de l'architecture et de la statuaire. Les dessins de M. René Piot donnent donc la première place à l'art monumental. A peine trouvera-t-on quelques dessins qui reproduisent une étoffe, une miniature ; il serait, en effet, hors de proportion d'accorder le même intérêt à l'art des cathédrales ou à la statuaire du treizième siècle, et aux peintures des manuscrits, fussent-elles les plus charmantes. Au contraire, on a réservé à la peinture les hors-texte en couleurs, pour lesquels M. René Piot a exécuté une série d'aquarelles admirables ; ici encore, on a fait, proportionnellement, une place considérable à la tapisserie, à la fresque, aux vitraux, qui sont demeurés la grande peinture française jusqu'à la fin de la Renaissance. Six aquarelles sur douze, qu'on a consacrées à cette époque, donnent, dans le raccourci du cadre de ce volume, une idée de l'importance relative des choses, plus juste que l'idée qu'on s'en fait d'ordinaire. Il fallait cependant faire une place dans l'illustration aux peintres, trop nombreux, qui restaient en dehors de ce cadre ; les très grands seuls, Poussin, Watteau, Fragonard, Delacroix et Manet, y étaient représentés. Les autres ne pouvaient figurer ici que par des dessins, et l'on a choisi dans leur œuvre quelque étude significative, *le plus souvent inédite*, qui permît de juger du caractère de leur talent. C'est ainsi qu'on a procédé pour David, Ingres, Millet, Degas, Gauguin et quelques autres maîtres du dix-neuvième siècle. Nous adressons nos remerciements à M. Léon Bonnat, à M. Albert Besnard, à MM. J.-L. Forain, Georges Desvallières, Antoine Bourdelle, qui ont bien voulu mettre à notre disposition quelques-uns des plus beaux dessins qui honorent ce volume. Nous avons tenu même à y faire figurer quelques œuvres récentes d'artistes quelquefois encore discutés ; il a paru nécessaire de montrer que l'art français n'est pas une langue morte, et qu'il ne s'arrête pas à la date où ce volume est écrit.

Il serait indiscret de louer à cette place les dessins et les aquarelles de M. René Piot. Tout œil un peu délicat et un peu exercé ne pourra manquer d'apprécier la variété de ces dessins, leur souplesse, leur intelligence ; l'émotion de l'artiste s'ajoute à celle de l'auteur. Ce sont des œuvres originales exécutées d'après de beaux originaux ; chacune d'elles est un commentaire, une analyse d'un chef-d'œuvre, et qui montre, comme seul un grand artiste peut le faire, le caractère, la construction, les traits saillants de l'ouvrage. Ces dessins expliquent les œuvres d'art, en soulignent le sens et la structure, comme le talent d'une Bartet fait comprendre un rôle de Racine. Rien de plus instructif qu'un homme de métier qui parle de son art. Que d'aperçus neufs et vivants, que de trouvailles, de saillies, de rapprochements saisissants ! Que de mots pittoresques, de gestes expressifs et de pantomime plus claire et plus frappante que les paroles ! Je préfère un tel entretien à tous les traités d'esthétique. C'est un plaisir de ce genre que nous fait éprouver cette belle illustration. On ne peut savoir trop de gré au grand peintre qu'est M. René Piot, d'avoir humblement consenti à se faire pendant un an le copiste,

l'interprète des maîtres : dévouement qui mérite toute notre reconnaissance. En revanche, M. René Piot y aura trouvé l'occasion d'exécuter une œuvre infiniment personnelle et qui, je crois, n'avait encore jamais été tentée. Il est arrivé bien souvent que des artistes ont fait, pour leur usage intime, des copies de leurs maîtres préférés ; aucun n'a entrepris, que je sache, un ensemble d'études conçues comme une histoire. Le travail de M. Piot est une œuvre qui se suffit à elle-même, et qui pourrait se passer de texte ; il suffit de la feuilleter et de savoir lire le langage des formes ; on aura, dans ces beaux dessins, le cours du plus sensible des professeurs : voyez-le, par exemple, *démontrer* l'évolution de la draperie, du relief et du clair-obscur dans la statuaire du moyen âge ; voyez-le *expliquer* le modelé fluide de Coysevox, le modelé martelé, frémissant de Houdon, le modelé rageur et voluptueux de Carpeaux, la construction par masses où l'on sent encore les *boules* et les pains de glaise de la maquette. Voyez-le nous montrer la persistance de l'instinct français, et l'artiste gallo-romain interprétant l'antique dans le même sentiment que le fera, douze siècles plus tard, le sculpteur de la Renaissance. Quel traité théorique équivaut à cette suite de vivantes leçons ?

En même temps, une idée, trop souvent perdue de vue, n'a jamais cessé de guider M. Piot dans son travail : c'est le souci de faire un beau livre. M. Piot est avant tout un admirable décorateur. C'est en décorateur qu'il a traité ce volume. Un livre, comme bibelot, peut être aussi une œuvre d'art. Tout dépend de l'exécution. Pas un instant M. Piot n'a oublié les qualités qui font qu'un dessin s'accorde à la typographie, qu'il entre harmonieusement dans l'ensemble d'un volume, qu'il équilibre une page de texte ou qu'il s'y incorpore par la nature du trait, par l'épaisseur des lignes, la valeur des blancs et des noirs. Trop souvent les livres modernes avaient perdu tout souci de la beauté ; trop souvent ils ressemblent à des albums de cartes postales. Ce procédé fait honte au goût contemporain, quand on compare nos livres à images avec les magnifiques livres illustrés du passé. On n'a rien négligé ici pour mettre entre les mains du public un livre digne de prendre place à la suite des beaux livres à figures que les autres siècles nous ont légués.

En deux mots, sans nier les services de la photographie, il était arrivé que, depuis trente ou quarante ans, la France avait laissé se perdre cette magnifique école de la gravure originale qui a été une de ses gloires. La gravure, invention française, après les admirables « bois » du moyen âge et de la Renaissance, les fameuses gravures au burin des Claude Mellan, des Callot, des Abraham Bosse, des Edelinck et des Audran, après l'école merveilleuse d'aqua-fortistes et de mezzotintes du dix-huitième siècle, les lithographies et les vignettes de l'époque romantique, la gravure avait disparu totalement des livres, dont elle avait été si longtemps l'ornement. Elle s'était séparée de la littérature ; l'art se mettait à part du mouvement des idées ; chassé par les arts mécaniques, il voyait son domaine se rétrécir, à son grand dommage, tandis qu'il perdait un de ses plus heureux points de contact avec la vie. Depuis quelques années, on avait tenté des essais pour faire revivre la tradition du beau livre, mais c'étaient des essais coûteux, des tirages limités à un petit nombre d'exemplaires, réservés aux bibliophiles et aux ouvrages de luxe. L'*Histoire nationale* a eu l'honneur de reprendre la tâche sur une base plus large. Elle aura réussi, en y intéressant les meilleurs artistes de ce temps, à constituer une équipe de graveurs originaux, et à renouer une des plus précieuses traditions de l'art français. N'était-ce pas la meilleure façon de contribuer à l'Histoire de l'Art, en essayant de s'y inscrire et d'y mériter une place ?

TABLE DES ILLUSTRATIONS

HORS TEXTE EN COULEURS

ILLUSTRATIONS EN NOIR

PAR M. RENÉ PIOT.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

TABLE DES ILLUSTRATIONS

ERRATA

C'est par suite d'une erreur de copie que le buste de Rameau, reproduit page 589, a été attribué à Lemoine. Ce buste, exécuté en 1760, est dû à J.-J. Caffieri.

Page 126, ligne 13, *au lieu de* : aux mains gantées, *lire* : aux manches lacées.

TABLE DES MATIÈRES

HISTOIRE DES ARTS

DE LA

NATION FRANÇAISE

TABLE DES MATIÈRES



PARIS

TYPOGRAPHIE PLON-NOURRIT ET Cie

8, rue Garancière

